ألبير كامي

تأليف

عبد المنعم الحفني



حياته
أدبه
مسرحياته
فلسفته
فنه

البير كامى

- الحياة
- الفلسفة
- الأدب
- المسرح
- السياسة

تأليف
عبد المنعم الحفنى

نشر وتوزيع دار المفكر
ميدان طلعت حرب - القاهرة

مطبعة الدار المصرية
٢٢ شارع سامى بالمالية ت ٣٢٥٧٨

مقدمة

روح العصر

— لماذا أكتب عن ألبير كامى ؟

— إن ألبير كامى يمثل عندى روح العصر Geist . وروح العصر مضمون وشكل . هى مضمون جديد ، والمضمون الجديد يفرض شكلا جديداً وأسلوباً جديداً .

— والأسلوب الجديد لا يعجب الكتاب من الجيل القديم ، ولا الكتاب من الجيل الجديد الذين تربوا على كتاب الجيل القديم وتأثروا بهم وأخذوا عنهم .

— ولكن الأسلوب الجديد لا يعرف سمات الأسلوب القديم . لا يعرف الأرابيسك ، ولا النمنمة ، ولا الوشى اللغوى . لذلك يظن بعض الناس أن الأسلوب الجديد أسلوب ترجمة . أو أن أصحاب الأسلوب الجديد ممن قرأوا كثيراً باللغة الأجنبية ، يفكرون بهذه اللغات ، فالذين قرأوا باللغات الانجليزية يفكرون بالانجليزية ، والذين قرأوا بالفرنسية يفكرون بالفرنسية ، وتقوم عقولهم فى نفس لحظة التفكير

بترجمة التفكير من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية . ولهذا يبدو أسلوبهم أسلوب ترجمة .

— والحقيقة أن الأسلوب الجديد ، الذى يتخذه بعض الكتاب الجدد ، أسلوب مقصود . لهذا فأنا أقدم « البير كامى » كنموذج لروح هذا العصر ، الذى يفرض أسلوباً جديداً ومعياراً جديداً يتلاءم مع موضوعات العصر . هذه الموضوعات التى يطرقها كتابنا الجدد اليوم ، والتى لا يمكن أن يقدموها بالأسلوب القديم الذى لم يتعوده القدامى ، ولا المحدثون ممن تربوا عليهم وأخذوا عنهم .

وقانون التاريخ هو قانون الصيرورة ، والمجتمعات دائمة التغير ، ومجتمعنا تغيرت مكوناته ، واختلفت ظروفه المادية عن ظروف المجتمع القديم .

والمجتمع العربى الجديد هو مجتمع صناعى متطور . ومجتمعنا القديم مجتمع زراعى جامد . وإنسان المجتمع الزراعى هو المزارع الذى يملك . أما إنسان المجتمع الصناعى المتطور ، أو المجتمع الذى قد بدأ يأخذ بأساليب الصناعة التى تنتج للجماهير ، أو تنتج إنتاجا جماهيرياً ، فهو الإنسان الموظف ، أو البورجوازى الصغير .

والكاتب بلغة الاقتصاد منتج ، وسلعته التى يخرجها هى

مؤلفاته . وهو كمنتج يريد مستهلكا . ومستهلكو الأدب هم الذين لديهم المال الكافى لشراء مؤلفات الكاتب .

ولا يوجد مستهلك لديه ما يكفى لشراء كتاب فى المجتمع الزراعى إلا طبقة المزارعين الذين يملكون . وهى طبقة مترفة ، الأدب عندها وسيلة ترفيه وسبب من أسباب إزجاء الوقت ، لذلك فإن أدب المجتمعات الزراعيـــة هو أدب ألف ليلة وليلة ، والديكاميرون ، والمساجلات الشعرية التى يتبارى فيها الشعراء أمام الملوك أو الأمراء أو الملاك ، كما لو كانوا بهلوانات يعرضون المدهش من القول والمعجز من البيان .

وفى المجتمعات الصناعية التى ما تزال فى مراحلها الأولى كمجتمعنا ، يشكل جمهور مستهلكى الأدب طبقـــة الموظفين والمثقفين ، وهى الطبقة التى تملك المال الذى يكفى لشراء الكتب .

وطبقة الموظفين هذه هى طبقة أنصاف المثقفين . وهى ترتبط بأوقات ثابتة فى العمل والطعام والنوم والفسحة . ولذلك فهى عندما تريد أن تقرأ الأدب تقرأه فى عجلة ، وتطلب اليسير منه ، الخالى من الفكر العميق ، أو الألفاظ الغريبة أو الجزلة .

لذلك كان أدب الموظفين هو أدب الصحافة . فالصحافة هى زاد الموظفين الفكرى فى الأغلب الأعم .

وحياة طبقة الموظفين حياة روتينية ، تسير سيرها الدائب نحو المعاش ثم الموت الآجل . وفى مثل هذه الحياة يفتقد الموظف المغامرة والحركة والفعالية ، فيطلبها فى الكتاب الذى يقرأه ، ويصبح الأدب صانع حلم جميل ، أو سلعة اقتصادية ، إذا حققت الهدف منها ، فقد سدت حاجة المستهلك وصارت من السلع الجيدة المطلوبة .

ولذلك فإن أدب الموظفين هو أدب المغامرة والحب الرومانسى ، وهو أدب «أرسين لوبين» ، و «شرلوك هولمز» ، أو أدب قصص عبد الحميد السحار ، وأمين غراب ، ويوسف السباعى وغيرهم .

وعند ما يكون الأدب هو أدب المثقفين ، وليس أدب أنصاف المثقفين ، يصبح أدب نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم وطه حسين ، وعباس العقاد . والمثقفون هم النخبة ، أو الأخصائيون من خريجى الجامعات : هم المهندسون والزراعيون والمدرسون والضباط والأطباء ، الخ .

ولكن هؤلاء المثقفين هم أبناء الموظفين ، وهم موظفون أنفسهم ، وليس كتاب المثقفين إلا موظفون كذلك .

لذلك فهم يكتبون نفس الموضوعات السابقة — أى عن المغامرة والحب الرومانسى ، ولكن بأسلوب المثقفين — أى

بالأسلوب الذى تربوا عليه وتعلموه فى المدارس ، على يد أساتذة من خريجى كليات دار العلوم واللغة العربية .

وهذا الأسلوب هو أسلوب المعلقات ، وشعر عنترة ، وامرؤ القيس ، والمتنبي . أسلوب البلاغة والبديع والبيان .

وهو أسلوب قديم كان يصلح للموضوعات القديمة ، ولكنه لم يعد يصلح للموضوعات الجديدة ، ذلك لأن الظروف المادية للعصر تصنع معمار العصر . فقديماً عند ما كان المجتمع زراعياً ، كان الوالد وأولاده يتزوجون ويعيشون فى بيت واحد ، هم وأولادهم وأولاد أولادهم . ولذلك كان البيت يتسم بالسعة المفرطة والحجرات الواسعة ، ليستوعب هذه الأعداد كلها . ولم يكن البيت يسمى « بيتا » ، ولكنه كان يسمى «داراً» . وكانت وحدة المجتمع هى « الأسرة » ، كما كانت وحدة المعمار السكنى هى «الدار» .

أما اليوم ، فى مجتمع الموظفين ، فوحـــدة المجتمع هى « الموظف وزوجته وأطفاله » . وهم « أسرة صغيرة » ، بدخل صغير ، تسكن بيتاً صغيراً ، حجراته فى الغالب ثلاثة ، تسمى «شقة» . و «الأسرة الصغيرة » وهى وحدة المجتمع البشرية ، تقابلها « الشقه الصغيرة » ، وهى وحدة المعمار السكنية .

وإذن فالظروف المادية تفرض معماراً خاصاً . وهذا

المعمار ليس فى السكن وحده ، ولكنه فى الملبس ، والتقاليد ، والتفكير ، والسلوك ، والتعبير ، والفنون ، والآداب .

وطبقة الكتاب فى مصر الذين يكتبون المثقفين لا يقبل على قراءتهم صغار الموظفين . هؤلاء مشغولون بقراءة « أنيس المنصور » ، و« الأخوين أمين » ، والحب عند «أمين غراب» .

والكتاب فى مصر الذين يكتبون المثقفين يكتبون بالمعمار القديم الذى تربوا عليه . إن موضوعاتهم هى موضوعات أدب الموظفين ، ولكنها بالمعمار القديم ، والمعمار الذى يسمى أحياناً بالمعمار الكلاسيكى .

ولذلك انصرف صغار الموظفين عن قراءة أدب كبار الكتاب إلى قراءة أدب الصحف والأعداد الخاصة الأسبوعية من الجرائد الكبرى . واقتصر جمهور كبار الكتاب على المثقفين وحدهم ، أى على الطلبـــة وخريجى الجامعات من الموظفين الكبار ، أو ممن يندرجون تحت الكادر الفنى العالى .

ولكن أسلوب كبار الكتاب هو أسلوب المعمار القديم الذى كان يلائم المجتمعات القديمة ، ولم يعد يلائم المجتمع الجديد ، وهم لا يستطيعون إلا الكتابة بالأسلوب القديم ، ويحاربون أى أسلوب جديد فى الكتابة ، ومن هنا فإن أى أديب جديد يكتب

بالمعمار الجديد ، الذى يوافق الظروف المادية للمجتمع الجديد ، بل الذى تفرضه هذه الظروف ، لا يجد تقبلا لأساوبه وكتاباته من الكتاب القدامى أو المثقفين الذين تربوا عليهم وعلى أساليب الإنشاء القديمة فى المدارس الإبتدائية والثانوية ، التى يدرس بها أساتذة من خريجى دار العلوم ، وكليات اللغة العربية وأصول الدين ، وغيرها من كليات الأزهر ، الغارقة إلى آذانها فى الدراسات القديمة ، حتى أن طريقة تفكير هؤلاء الأساتذة ولباسهم وتعبيراتهم وتقاليدهم تخالف روح العصر كله إن لم تكن تجافيه .

لقد تغيرت ظروف العصر ، ولا بد أن تتغير طرائق التعبير الأدائية واللغوية والأدبية والفنية . وليست أزمة الثقافة فى مصر ، أو أزمة الإنسان الفنان فى مصر ، إلا أزمة أن يجد نفسه بين التربية القديمة ومكونات العصر الحديثة ، وبين التقاليد ودفعة التطور ، وبين إكبار السلف والإعتزاز بالفردية ، وبين الأسرة أو الجماعية والذاتية ، وبين الموضوع الجديد أو القضية الجديدة أو المشكلة الجديدة وطرائق التعبير القديمة أو المعمار القديم .

لهذا يجب أن نقرأ الفكر الأوروبى ، ونتأمل معماره الجديد ، ومن الغريب أن كبار كتابنا يقرأون أيضاً هذا الفكر ، ولكنهم عند ما يكتبون ، أو يصدرون عن لاوعيهم

الفنى يصدرون عن القديم ، وليس عن الجديد الذى قرأوه وأعجبوا به .

وتفسيرى لذلك أنهم لا يتعدون مرحلة الإعجاب ، وهى مرحلة سلبية . فالأمر عندهم لا يرقى إلى مستوى القضية . ولكن الكتاب الجدد تأخذ المسألة لديهم شكلا مختلفاً تماماً . شيئاً يمس صميم وجودهم فيتحسسون فيــه ذواتهم ، لأنهم لا يجدون أنفسهم فى المعمار القديم ، ولا فى القضية التى تثيرها عقلية الكاتب القديم .

وحتى عندما يتناول الكاتب القديم قضية عصرية ، أو قضية من واقع ظروف المجتمع الجديد ، فإنه يقترب منها من الخارج .

إنه يتناول الموت على أنه مشكلة « الآخر » ، وليس مشكلة « الأنا » . وهو يعالج القضية على أنها قضية « الآخر » وليس قضية « الأنا » . وهذه هى سمة أدب الكتاب القدامى ، فهو أدب موظفى الكادر العالى والطلبة أولا ، ثم هو أدب المعمار القديم ، ثم هو أدب مشاكل «الآخر» .

فما هى مشاكل « الأنا » ــ أو قضايا « الأنا » التى يعالجها أدب الكتاب الجدد ؟

إن « روح العصر » يعبر عنها هؤلاء تعبيراً صادقا ــ بالأسلوب البسيط ــ بلا زخارف ولا نمنمة ولا وشى ــ

بأسلوب تلغرافي — أسلوب الجملة البسيطة غير المركبة .

و « روح العصر » لا تعرف بطولة الفرسان . إن الموظف ليس فارساً . إن الزمان عنده محدود موقوت . محدود بساعات العمل . وموقوت بمواعيد المترو والأتوبيس والساعة الثامنة صباحا للذهاب إلى المكتب ، والثانية عند الظهر للانصراف منه ، واجتماع الأسرة عند الظهيرة للغداء ، وليالى الخميس للسينما ، وأيام الجمعة للراحة أو الفسحة فى الحدائق ، ومايو ويونيه لميزانية المصلحة أو الشركة ، ويوليه للترقية أو العلاوة الدورية ، والشتاء للبس الصوف ، والصيف لارتداء القمصان ، والستون للمعاش .

إن الزمان عند الموظف محدود موقوت .

والموظف يفكر ويفهم — ولكن بلا عاطفة . قد يتحمس أحياناً ، والحماس عاطفة ، ولكن سرعان ما يسكن ، ويخمد حماسه .

الموظف إنسان عملي أو «أوتوماتون» بشرى . فكره لا عمق فيه ، وهو ليس الفكر الفلسفى الذى نقصده عند ما نقول فكراً ، ولكنه فكر عملي — الفكر الذى يستخدم عمليات الحساب فى تصريف شئون حياته اليومية ، وحساب المكسب والخسارة فى علاقاته الاجتماعية .

هو فكر قلما يرتكب خطأ ما — أخلاقيا أو اقتصاديا . لذلك فالقانون الأخلاقى أو الاقتصادى الذى يطابق سلوكه عليه هو قانون العامة — أو العرف الجارى — وليس قانون الخاصة .

والأخلاق العامة أو المبادىء العملية ، اجتماعية كانت أو اقتصادية ، تلغى الفردية . لذلك فآداب الموظفين لا تعرف الفردية ... ومع ذلك فالموظف أنانى — وأنانيته هى التى تجعل منه إنساناً متطابقاً مع العرف العام والأخلاق العامة والمبادىء العامة . هو من فرط حبه لنفسه لا يدخل نفسه فى مشاكل مع رئيسه ، أو هيئته أو شركته أو مصلحته أو أسرته أو مجتمعه . إنه متطابق — لأنه عملى ، ولأنه كثير التفكير عمليا .

والموظف فى بداية تخرجه والتحاقه بعمله ما يزال لديه التحمس والاندفاع وحب الحياة والإقبال عليها والثورة على القديم ، ولكنه سرعان ما يذوب فى التفكير العام والتقاليد العامة والسلوك العام ، ويصير نمطياً ، مجرد أوتوماتون اجتماعى ووظيفى ، كله تفكير عملى . وهذا التفكير العملى الوظيفى والاجتماعى هو الذى يقتله — يقتل الفرد فيه ، ويقتل العاطفة . فإذا يئس من « عمليته » ومن حياته المجردة من العاطفة والممتلئة بالتفكير فإنه ينتحر . وهو لا ينتحر عن عاطفة ، ولكن بالتفكير ، عن عمد وبتفكير مسبق . إن انتحاره هو ورم فكرى عملى انفجر عن قتله لنفسه . إن الفكر العملى هو الذى قتله وليس العاطفة . لم ينتحر عن تفكير ، ولكن بالتفكير .

والموظف فى تفكيره لا يصل إلى حد تنفيذ التفكير .. هو يقف عند مرحلة التفكير . يصدر حكما ، ويتخذ قراراً ، ولكنه لا ينفذ القرار .

ولو أردنا أن نصدر حكما على روح هذا العصر لما استطعنا ، ذلك لأن هذا العصر عبارة عن إشارات ، إشارات لا حد لها ولا حصر ، يخرج منها المتأمل بأن شيئا ما قد حدث تواً ، أو أنه على وشك الحدوث . والمتأمل لا يمكن أن يصدر حكماً على شيء لا يستطيع أن يتبين مآله أو نتائجه ، لأنه لم يحدث ، أو حدث ولم تتضح نتائجه بعد .

وإذن فكل ما حققه هذا العصر هو هذه الإشارات ، إنها أوهام . ومزامن العصر الحديث يعيش فى الأوهام ويسميها « آمالا » أو « مشاريع » . وهذا هو رأى كير كجورد .

ومزامن العصر الحديث يريد أن يحقق « مشروعه » ، أن يتجاوز حاضره إلى المستقبل . ولكن هل هو يتجاوز حاضره ؟ كل ما يحرزه من تقدم هو فى « العالم » ، فى « الفيزيقى » ، ولكنه لا يتقدم داخليا ، فى « السيكولوجى » . من أجل ذلك يطالب بأن يلغى الحرب والأطماع المادية ، والتوسعات الإقليمية . ويطالب باحترام سيادة الآخرين ، وسيادة الدول ، ولكنه لا يحقق أياً من هذه المطالب . لقد تقدم فى الاختراعات

والكشوف . تقدم فى «عقله» وتفكيره العملى . ولكنه لم يتقدم فى «وجدانه» وتفكيره السيكولوجى .

وهو مطحون بين فارق السرعة فى التقدمين . اندفاعه فى التقدم المادى يوازيه تبوطه فى التقدم السيكولوجى . وهو مربوط فى مقدمة الخطين ، بمعنى أن خطاً منهما يثبته فى مكانه ، والآخر ينطلق به من مكانه ، والنتيجة أن يتمزق إنسان العصر الحديث .

إنه يقدم تعاليم كثيرة ، ومبادىء كثيرة ، مصدرها وجدانه . ولكنه لا يحقق من هذه المبادىء والتعاليم شيئاً .

إنسان العصر الحديث يذهب إلى المسجد يوم الجمعة ، والكنيسة يوم الأحد ، ويحسن إلى الشحاذين فى خروجه من الجامع أو الكنيسة ، ولكنه ما أن يبتعد مائة متر عنهما حتى ينسى تعاليم الإسلام ومبادىء المسيحية ، ويمارس الكذب والغش والزنا وسرقة الكيل والميزان والغيبة والنميمة وقتل النفس . وكل هذه فى اعتقادى رذائل فكرية ، أو نقائص سببها التفكير العملى . والإنسان بحكم رغبته الدائبة فى تجاوز نفسه يدلل بنفسه على «نقصه» ، هذا النقص الذى يحاول وجدانياً سده ، فيخطىء فى اختيار وسيلته ، وبدلا من أن يتخير طريق الوجدان طريقا لسد النقص ، يتخذ العقل وسيلته ، ويسرف فى التفكير العملى ، والنتيجة أنه لا يتقدم خطوة واحدة ،

ويحسب أنه يتقدم ، ما دام أنه يخترع ويكتشف ويحلل ... إنه لا يبارح النقطة التى بدأ منها . إنما هو يسير « محلك سر » .

إن طاقة الموظف ، أو إنسان العصر الحديث من الطاقات غير القابلة للانصراف Vis inertia ، طاقة محبوسة ، وهى من أجل ذلك لا تمكنه من أن ينتزع نفسه من أحابيل الفكر ، ومن عدم يقينه ، حتى يعيش حياة وجدانية خالصة ، تحقق له مشروعه لتجاوزه نفسه .

ولا تهيىء له ظروفه وأحداث بيئته الحماس الضرورى لتحرير نفسه . وبدلا من أن يكون الوسط الذى يحيا فيه عاملا مساعدا فى تخليصه ، يشكل هذا الوسط خصما فكريا سلبيا ، خصما يبرق أمامه بالآمال ، ويخدعه عن حقيقته بالفرص المادية والنجاحات الاجتماعية التى يقدمها له ، ثم يلقنه فى نهاية المطاف الحكمة الغالية التى تقول : إن الذى فعل ليته ما فعل . إذن لما حاق به الضرر . ولما خالف القانون . ولما تحدى المجتمع والعرف ، وحلت به لعنتهما . إن الذى لا يفعل هو الذى لا يخطىء ، وهو الذى لا يناله أى عقاب . إذن فحكمة الحكم هى أن لا نفعل شيئا .

و « كيركجورد » يقول إن الثورة توزع السلاح على الناس عند اندلاعها ، والحرب توزع الألقاب والنياشين على الجنود ، أما المجتمع الحاضر فهو يوزع النصائح الأخلاقية وأنماط السلوك المثلى ، كى نلجأ إليها ونلغى فرديتنا ، ونطابق فعلنا

الاجتماعى مع قوالبها . ولو قدم إنسان من المريخ وهبط على هذا الجزء من عالمنا ، وقرأ الصحف اليومية والحكم الأخلاقية والنواهى والزواجر، لقال فوراً : بحق السماء . شيء ما سيحدث حتما الليلة — أو — لا بد أن شيئا ما قد حدث أول أمس » .

وهذا الزمن الذى نعيش فيه هو زمن الموظفين ، وهو زمن اللافعل . زمن التفكير العملى . زمن الإعلان التجارى والدعاية . ما من شيء يحدث إلا بناء على إعلان أو دعاية . دعاية مع أو دعاية ضد . وليست حرب الإذاعات أو الحملات الصحفية أو الإعلانات بالمؤتمرات إلا شواهد تشير إلى بواطن العصر ، وتدل على ما فيه من خصائص . ملخصها خاصية المناجزة بالأفكار — بالكلمة — بالدعاية أو الإعلان . وكل أدب الموظفين أو عصر الموظفين هو أدب إعلان أو دعاية .

الأدب الروسى فى عصرنا هذا هو أدب دعاية . والأدب الأمريكى هو أدب إعلان . والأدب الفرنسى والانجليزى والإيطالى هو أدب يتغذى على الدعاية والإعلان . أى أدب يتخذ من أدب الدعاية والإعلان مادة اسخريته . ولكن أدب شكسبير أدب إنسانى حقيقى . لا إعلان فيه ولا دعاية مباشرة أو غير مباشرة .

وأدب الموظفين هو أدب التفسيرات . بمعنى أن الإنسانية من

حين لآخر تلد عباقرة ، يعطونها قيمة . يخلقون لها قيماً جديدة . هذه القيم تتشكل فى وعاء العصر ، ولكنها لا تتحدد بزمان ومكان معينين . إنها قيم عامة ، لكل زمان ومكان . مثل أرسطو وأفلاطون ، وبيتهوفن وموزار . وشكسبير وجوته ، وتولستوى وميللر ، وماركس وكينزى . ومثل الأديان اليهودية والمسيحية والإسلام .. . ولكن هذه القيم العظيمة لا يلجأ إليها الناس مباشرة . إنهم لا يستطيعون أن يقرأوها فى منابعها . ولا يمكنهم الغوص إلى أعماقها أو استيعاب أبعادها . وعندئذ يلجأون إلى أسهل الطرق للإحاطة بها . إلى المفسرين . إلى كتب الملخصات ، والتعليقات الصحفية . هناك كتب فى تلخيص أحسن الروايات العالمية . وكتب فى تلخيص عيوب المسرحيات . وكتب فى تفسير الدين ، وعروض وتلخيصات لأحدث المنتجات الأدبيـــة فى الصحف اليومية .

إن الذى قتل المسيح هو يهوذا ، ويهوذا مثقف يهوذا فسر المسيحية . فسر العقيدة أو المذهب . وتفسيره جعله يقضى على المسيح . يشى به كى يوقع مابين المسيح والدولة الرومانية . وعندئذ تعتدى روما على المسيح ، فيستخدم المسيح سلطته وقوته فى هدم روما والطغيان والشر .

وأسلم يهوذا المسيح بهذه النية . بتفسيره الجديد . وقتل المسيح . قتله تفسير يهوذا للعقيدة .

وذهب يهوذا ، ولكن أسطورة المفسرين لم تذهب ، فبعد يهوذا جاء مفسرون آخرون . كل منهم يهوذا يفسر العقيدة ، ويسلم المسيح من جديد. وهكذا انقسمت المسيحية إلى طوائف وشيع ، فذهبت ريحها ، ودب الخلاف بين أتباعها ، وتراشقوا بالإلحاد والكفر والزندقة ، وانتهوا إلى النهاية التى انتهى إليها سكان كهف أفلاطون ، بدلا من أن يتجهوا بأبصارهم إلى فتحة الكهف العليا الموصلة إلى السماء ، أخذوا يبحثون فى الجدران والشقوق وبين الزوايا ، ويتنبأون ويكتشفون . وكل منهم يهوذا جديد آفته التفسير ، تفسيره الجديد أو رؤياه الجديد . فهذا يهوذا علمى ، وذاك يهوذا هندسى ، وثالث يهوذا لغوى ، ورابع يهوذا فى الذرة ، وكلهم قتلة المسيح فى الإنسان ، يقتلون وجدان الانسان .

آفة العصر الحديث هو يهوذا الجديد ، هو المثقف الجديد ، المثقف الذى نشأ بين طبقة الموظفين ويكتب عن الموظفين المثقفين ، أو يفسر العقائد الكبرى تفسير يهوذا للمسيحية .

فى ألمانيا يهوذا فى الذرة تفسيره ألمانى ، وفى الروسيا يهوذا فى الذرة تفسيره روسى ، وفى أمريكا يهوذا فى الذرة تفسيره أمريكى ، وإذن فهناك ثلاث عقائد فى الذرة ، كل منها تخالف الأخرى وتدينها ، وتتهمها بالزندقة العلمية .

وكذلك فى الطب والهندسة والأدب والفنون .

وحتى فى الأخلاق ، وفى الدين .. لقد انتهى عصر الأفعال ، عصرنا عصر الجمعيات الأخلاقية ، أو الدينية . أقصى ماتستطيعه الجمعية ، هو إصدار المنشورات وطبع الكتيبات وإلقاء الخطب .

ونواة الجمعية هى انقاذ الصالحين وتثبيت إيمان المؤمنين ، أى أن موضوع الجمعية — ليس ماهو كائن بل ما سيكون . ليس فرداً معروفاً بالاسم ، بل ستجدهم الجمعية وستهديهم سواء السبيل .

وحتى عندما تكون الجمعية هدفها تنظيم فعل الخير — كإنشاء مستشفى أو مدرسة . إن الجمعية هى التى تنشىء ، وهى التى تدير . الجمعية شخصية معنوية . ليست إنساناً بعينه . إنما هى قوة قانونية تستمد شخصيتها من قانون الجمعيات ، ومن القروض والهبات .

هذا التفكير هو تفكير لا شخصى — تفكير عملى وظيفى — تفكير لا دخل فيه للإيمان أو الوجدان ، والموظف يفسر ويطبق . يطبق مايظنه التفسير الصحيح للنص . الموظف يعمل باللوائح والقواعد .

الموظف هو يهوذا آخر ، يهوذا العصر الحديث ، وآفة العصر هى يهوذا هذا الجديد .

العصر الجديد هو عصر الجمعيات اللاشخصية ، وهو عصر

التفسيرات — هو عصر يهوذا الجديد ، عصر الثقافة البسيطة ، أو ديموقراطية الثقافة ، لقد انتهى عصر الانسكلوبيديات ، وعصر الذين يكتبون الانسكلوبيديات . عصر الثقافة الشاملة والنظرة الكلية ، العصر الذى كانت فيه الفلسفة تعنى العلوم كلها ، والنظرة الكلية .

عصرنا هو عصر الثقافة الخفيفة ، والقراءة الخفيفة ، ولذلك لا تروج المأساة فى عصرنا الحالى .

إن عصرنا هو عصر الكوميديات ، ولكنه ليس عصر التراجيديات .

ماذا يملك الإنسان إذا كانت كل الطرق مسدودة أمامه ؟

الإنسان خلق من العدم ، لم يسأل يوم أن ولد ، ولم يكن حراً فى ميلاده .

والإنسان يسير إلى العدم ، ولا يسأل يوم أن يموت ، وهو ليس حراً فى مماته .

والإنسان فى حياته — فى كل لحظة يعيشها — يقترب من الموت — فهو يعيش الموت فى كل لحظات حياته ، أى يعيش العدم .

وإذا كان الإنسان قد خلق من العدم ، ويعيش العدم ،

وينتهى إلى العدم . فحياة الإنسان عدم .

فماذا يملك الإنسان من أمر نفسه إذا كانت حياته هى العدم ؟ لا شيء سوى أن يسخر من الحياة ، من حياته .

والشيء الكوميدى حقيقة فى هذا العصر أن يحاول الإنسان أن يتخفف من إحساسه بعدمية حياته ، من حيرته أمام الطرق المسدودة ، والإخفاق والفشل ، والقلق الذى يساوره ، بأن يكون خفيف الظل ، أن يضحك ، ويضحك غيره .

بالضحك أو بالكوميديا يلعب الإنسان لعبته الأخيرة فى محاولة الخروج من الطريق المسدود .

الكوميديا هى الأكروبات الأخيرة ، أو اللعبة البهلوانية الأخيرة التى يلعبها الإنسان للخروج من الحصار المضروب حوله .

لذلك يلجأ الفنانون الكبار إلى الكوميديا . إنها طريق « ديرينمت » ، و « بريخت » ، و « كامى » ، و « كازانزاكس » ، و « يونسكو » ، و « أداموف » ، و « زفاتيني » ، و « دى سيكا » — من فنانى العصر الحديث .

— إن الأدب الجديد ، والفن الجديد ، يتحديان الطريق المسدود والعدم الذى ينخر فى الحياة — بالكوميديا .

— بأن يمزق التناقضات الموجودة فى الحياة ، ويسخر من

التفكير العملي ، ويفضح تخلف الوجدان عن اللحاق بتقدم العقل ، وتخلف السلوك البشري عن التطابق مع الحقيقة العلمية والفروض الأخلاقية .

والكوميديا الجديدة ليست إلا صورة لموضوعها . إنها خالية من الحماس . وإذا كانت الحياة نفسها ، كما يقول سارتر ، « حماس » لا طائل منه une passion inutile ، فالكوميديا فن بلا حماس . لا تحس قيمة لأى شيء ، لا للسياسة ، ولا للدين ، ولا للحب ، ولا الأسرة ، ولا المجتمع .

إنها تسخر من كل شيء ، وتمزق كل شيء . وليست كوميديات « يونسكو » إلا نموذج مركز الكوميديا العصر الحديث .

وإذا كانت الكوميديا لا تعترف بأية قيمة ، فذلك لأنها تعكس أراء أصحابها ، بأن الحياة بلا قيمة . إن القيمة الوحيدة للحياة هي التي نسقطها نحن على الوجود . هي قيمة آرائنا نحن . لا قيمة الحياة نفسها .

إن قيمة الحياة تنهدم لتحل محلها قيمة آرائنا نحن . وإذن فلا وجود للقيم في عالمنا . إن الوجود الوحيد هو وجود الأفكار لا وجود القيم . إن القيم تتحول إلى مجرد أفكار . أفكار الناس عن الحياة .

وتتخذ الأفكار شكل المثل والتعابير الدارجة — وهذه تستمد قيمتها من فائدتها العملية ومعقوليتها وذكائها . ولكن هل للمثل والتعابير الدارجة حياة ؟ هل هي تنبض بالحياة ؟

إن القيمة لحم حي — إنها الحياة . ولكن المثل والتعبير الدارج فكرة — قالب — بلا حياة .

إن الفكرة قيمة مجمدة كالأغذية المجمدة المحفوظة في علب . إننا نفتح هذه العلب لنستخدمها عند اللزوم . والفكرة كذلك نلجأ إليها كلما أعوزنا التفكير الفردى المستقل . أسهل شيء أن نمد أيدينا ، ونتناول علب الطعام المحفوظة ، ولا حاجة بنا للطهى والتكلف له زمنياً وذهنياً . إن الطهو الجيد روح . والطاهى الجيد يضع من روحه فى الطعام . ولكننا عند ما يعوزنا الزمن والاستعداد الذهنى والتكلف الروحى نلجأ للطعام المحفوظ .

وهو نفس ما نفعله عند ما نلجأ للأفكار . إنها لا تحتاج منا لإجهاد الذهن ، والأصالة فى التفكير والاستقلالية . وأنا عند ما أفكر تفكيراً مستقلا أمارس حريتى كاملة ، وإنسان العصر الحديث يهرب من الحرية . لا يريد أن يمارس الاستقلالية فى التفكير ، لأن الاستقلالية تعنى مسئوليته ، وهو يتهرب من المسئولية . والمسئولية فردية ، لذلك فهو يهرب إلى الجماعية — يهرب إلى السلوك النمطى ، والأفكار

النمطية . عندها تتحول المسئولية إلى مسئولية جماعية ، وبذلك يتخلص الفرد من إحساسه المتورم بعبء الحرية والفردية . ويتخلص من قلقه إزاء الوجود ، ويلقى بهذا العبء كله على الجماعة كلها . فلو أخطأ فعذره أن الجماعة كلها أخطأت . وهذا هو سبب تشوقه الدائب للأفكار النمطية والسلوك النمطى .

وهذا السلوك النمطى والأفكار النمطية — أفكار وسلوك جاهزان ، كالأحذية والملابس الجاهزة . إنتاجهما بالجملة — إنتاج نمطى . وإنتاج السلوك والأفكار فى المجتمع الإنسانى المعاصر هو إنتاج بالجملة — إنتاج نمطى .

إن عصرنا عصر أفكار الجملة — الأفكار المعلبة ، أى الأمثلة والتعابير الدارجة ، مثلما هو عصر الأغذية المعلبة ، أو الأغذية المحفوظة .

وهو عصر السلوك المعلب — عصر النصائح الأخلاقيـــة ، وكتب كيف تتقدم إلى وظيفة ؟ وكيف تكسب قلب المرأة ؟ ورسائل العشاق . وكيف تكسب الأصدقاء ؟ وكيف تعيش مائة سنة . من أمثال الكتب التى ينتج بعضها « ديل كارنيجى » وتنشرها مؤسسات النشر عندنا .

• فهل يعكس أدباء المثقفين أو أدباء الموظفين شيئاً من ذاك فى أدبهم ؟ الجواب كلا .

إن لويس عوض أنتج «الراهب» مسرحية رومانسية عن الخير والشر .

ورشاد رشدى أنتج « لعبة الحب » ، و « الفراشة » عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكأنه يقدم سلسلة أخرى من مسلسلة « ديل كارنيجى » فى كيف تعامل المرأة ؟ وكيف تكسب قلبها ؟

ونجيب محفوظ يتحدث عن عالم سفلى يتجر بالأعراض والقيم — والأعراض قيم أخرى — وكأن هناك فعلا قيما مطلقة فى عصرنا — اسمها الشرف أو الفردية أو الأمانة .. الخ . وهو يقفز فجأة بين أبطاله ، ويحشر أنفه حشراً بينهم ، ثم يقف ليخطب فينا ويدلل ويشرح . ألا تجدون فى خطبه شبهاً بيهوذا المفسر ؟

وتوفيق الحكيم يسدل بينه وبين تيار الحياة نقاب المايا ، وهو يخاطب الناس المعفرين المتربين المغسولين بالعرق — يخاطبهم من الأبدية ، وينسج لهم قصصاً عن نساء ورجال وهميين .

والعقاد يستخدم بعض ألفاظنا ، والغالبية أو بقية الجمل من لغة تشبه العربية ، ولكنها كانت لقوم عاشوا فى القرون الأولى والثانية للهجرة .

هل تحدث أى من هؤلاء عن البطل غير البطولى — أو البطل الذى يواجه كل تعقيدات الوجود ، والمجتمع والعالم

والدين والاقتصاد ، والاجتماع والسياسة والأدب ، والفن ، والمرأة ، والرجل ، والطبيعة ، والبشرية ، والفردية والجماعية — يواجه كل ذلك ، ولا يملك إلا أن يفغر فاه — أو أن يوليه ظهره . ومع ذلك يستمر يعيش — ولسان حاله يقول — لا شيء مهم . الوجود حماس لا طائل من ورائه . ولماذا أتحمس للوردة إذا كانت ستموت ؟ وللزواج إذا كنت سأختلف مع إنسانة لن تفهمني ولن أفهمها ؟ وللأولاد إذا كانوا سيقاضونني ويدينونني في مستقبل أيامي ؟ وللسياسة إذا كانت تخضع للظروف وللنسبية ولا ثبات فيها ولا استقرار ؟ وللعلم إذا كان منتج عقلي ، وكل عقلي مشكوك فيه ، لأنه يعتمد على الإدراك ، والإدراك مسألة نسبية تخضع للثقافة وللزمن وللمكان والاستعدادات الفطرية ؟ . . الخ . .

من أجل ذلك أقدم « البير كامى » ، فهو فنان يمثل العصر الحديث — ويتحدث بروح العصر — ويمسك بجزء نابض من الحياة ، يقتطعه اقتطاعاً ، حتى ليزال ينزف دماً الآن ، وكأنه قد اجتزأه في التو واللحظة .

إن كامى لا يستخدم المعيار القديم . ولا يتحدث عن مشكلة « الآخر » ، وهو يفصح عن روح العصر ، ولا يكتب أدباً للاستهلاك ، ولكنه يكتب كما يقول نيتشه . . بدمه — لمن يبصرون ويدركون ، فيزداد إبصارهم ، ويكبر إدراكهم — للحياة والوجود والناس .

* * *

الفصل الأول

البير كامى

إن وسيلة التعرف على الأشكال الحية هى التشبيه . ما من مرة أشار فيها أحد إلى نابليون إلا ووجد فيه بعض الشبه بقيصر والإسكندر — بينما كان نابليون يشبّه نفسه بشرلمان . وبعض هذه التشبيهات صحيح وبعضها مغتصب . ونحن نسمع الاشتراكية تشبه بالمسيحية الأولى ، و « بوذا » بالمسيح . وكان « سيسل رودس » يشبه نفسه بالإمبراطور « هيدريان » .

وكل هذه التشبيهات لا تبين عن حقيقة موضوعية بقدر ما هى تعابير شعرية أجاد أصحابها نسجها .

وكذلك الغوص فى حياة « الكبار » . إنها لا يمكن أن تفصح عن حقيقة موضوعية بقدر ما « تشبّه » حياة هؤلاء الكبار — أى تعطى صورة تقريبية لحياتهم .

اشبنجلر

ولد « البير كامى » فى السابع من نوفمبر سنة ١٩١٣ بقرية « موندوفى» من قرى ولاية «قنسطنطينة» من ولايات الجزائر .

وكان أبوه « لوسيان كامى » عاملا زراعياً ، قدم أجداده من قرى الألزاس العليا واستوطنوا الجزائر ، وكان «لوسيان» الجيل الثانى من أسرته فى الجزائر الفرنسية .

ولم تكن للجزائر عند قدوم أجداد « لوسيان » ، أو عند مولد « البير » سنة ١٩١٣ مشاكل سياسية .

وكما يقول «موروفان ليبيسك Morvan Lebesque» فى كتابه عن كامى Par lui méme : «كانت الجزائر نصف أرض فرنسية ونصف مستعمرة ، يتعايش عليها شعبان — المنتصر والمنهزم — والاثنان متفقان قد تقبلا الوضع » .

ولكن مع استمرار الوقت ، تكونت فى الجزائر طبقة بورجوازية ، واتسعت الرأسمالية ، وامتلكت أحسن الأراضى ، وكبرت مشروعاتها ، وتراكم رأس المال تراكما مذهلا ، فصل بين المستوطنين ، وجعل منهم طبقتين ، التى تمتلك والتى لا تمتلك ، أو البورجوازية ، والبروليتاريا .

ولم يكن شعب الجزائر من الطبقة التى تمتلك ، فأدرج ضمن البروليتاريا . وبذلك صار لدينا اثنان من البروليتاريا : البروليتاريا الأوروبية ، والبروليتاريا الوطنية .

وثارت البروليتاريا الوطنية ، ولكن ما من أحد أخذ ثورتها مأخذ الجد . حتى أختها البروليتاريا الأوروبية لم تبال بها ، ولم تتحد معها .

وكان « لوسيان كامى » فقيراً بالوراثة . كان من أسرة تمتهن العمل ، وتشتغل بالأجر ، وورث عن أجداده فلاحة الأراضى وطاعة السادة .

وعند ما تزوج لوسيان ، اختار امرأة من طبقته . كانت تدعى « كاترين سنتيه Catherine Sintés » . وكانت تمثل كل بروليتارية الجزائر .

كانت كاترين من أصل أسبانى ، من جزائر « ماجوركا » ، هاجر أهلها إلى الجزائر ، وظلوا بها يكدون ويغتصبون لقمة العيش اغتصاباً . وقابلها لوسيان فأحبها ، ليس لجمالها ولا لقوامها ، ولكن لقوة عضلاتها ، وصلابة وجهها ، والعزم الذى يشع من عينيها . قال عنها لأصدقائه : إن الرجل منا يحتاج فى حياته تلك الشقية إلى قوتين : الحصان القوى الذى يتحمل قسوة العمل ، والمرأة القوية التى تخدم الرجل وحصانه » .

وتزوجها لوسيان وأنجب منها ولدين ، كان البير ثانيهما . وبعد ميلاد البير بقليل ، اندلعت الحرب العالمية الأولى ، واجتاحت الجيوش الألمانية فرنسا . واستدعى « لوسيان » للميدان ، وقتل فى معركة « المارن » أولى معارك الحرب مع ألمانيا . أصابته شظية فى رأسه تركت دماغه مفتوحة ، واقتلعت عينه . وظل أسبوعا يصرخ من الألم ، طريح الأرض ، ينزف الدم والحياة ، حتى مات شهيد الواجب كما يقولون .

وانتقلت كاترين بولديها إلى بيت أبويها فى حى « بلكور Belcour » من أحياء مدينة الجزائر .

كان عليها أن تكسب خبزها بعرقها ، وتربى ولديها من كسب ساعديها . وكان حى « بلكور » حياً شعبياً يشبه بولاق عندنا ، سكنته كاترين وفى منطقة منه بالذات تسمى « باب القيد » .

كانت حياة كاترين العاملة مع ولديها ، تشبه حياة الكثيرات من نساء مصر العاملات من بنات أمثال حى بلكور . ولم تجد الأم عملا غير غسيل الملابس فى البيوت .

وكانت تترك ولديها — لوسيان الأكبر والبير الصغير — فى صحبة أمها . ولم تتزوج مثل أم سارتر أو بودلير ، إنما وهبت نفسها لتربية ولديها . وكان حنانها وحدبها عليهما من نوع غريب ، عرفناه فى مصر ، وبين النساء من طبقتها .

كانت كاترين قد أصيبت بوجع فى أذنها اليسرى وهى صغيرة . وأهملتها . وزال الألم ولكنها لم تعد تسمع إلا بشق النفس بهذه الأذن اليسرى . ولم تكن تعرف القراءة ولا الكتابة . كانت من البروليتاريا بحق .

وكانت تجلس أمام ولديها وهما يستذكران دروسهما . كانت تصمت وتنظر . وينهمك ولداها فى القراءة والاستذكار

ثم ينظران إليها عن غير قصد فإذا بأمهما لا تحول عنهما نظراتها ، ولكنها تبدو كالشاردة . ويسألها البير فيماذا تفكر ، ولكنها تجيب .. فى لا شىء ..

وكانت فعلا لا تفكر فى شىء . كان ولداها إلى جوارها يرفلان فى الصحة ويضجان بالنشاط ، فماذا تريد أكثر من ذلك .

ها هى ذى تعيش . وأطفالها يكبرون . وحياتها وأطفالها أمامها . إنهما حاضران أمامها . وحضورهما شىء تحسه . شىء طبيعى . وهى تحسه ، ولذلك فهى لا تفكر فيه .

ولم تكن كاترين بالذكية . كانت حياتها ، وما تقاسيه من فقر ، ومرارة الصدمات التى مرت بها ، تذيب كل إشعاع ذكى لديها ، وتتركها كالغبية . وساعد على ذلك عدم تعليمها ، وشخصيتها الضعيفة .

وكانت أمها امرأة قوية متسلطة تتحكم فى ابنتها ولا تقبل منها أية معارضة . وعند ما زوجتها ، وجدت الإبنة بعض المتنفس لها فى حياتها مع زوجها الرحيم الطيب القلب . ولكن سرعان ما ذوى هذا الأمل ، ومات الزوج ، فعادت إلى بيت أمها ، لتقاسى من جدد :.

ولم يكن لديها من ذكرى الزوج الراحل إلا ميداليات الشرف التى أعطتها له الحكومة جزاء استشهاده ، وشظية القنبلة التى مزقته .

وانسحب الحزن على زوجها مع الأيام ، وكفت عن البكاء عليه ، ولكنها ما انقطعت يوماً عن ارتداء السواد شأن نساء العرب في الجزائر ، عند ما يحزنّ على وفاة بعولهن .

وكذلك كفت كاترين عن التحدث عن طيبة زوجها ، ولكنها ظلت تتحدث لولديها عن طيبة أبيهما .

واستمرت تخرج من الصباح الباكر ، تذهب إلى المنازل لتغسل ، وتعود مع المساء ، فتعطى أمها ما كسبته ، وتتولى الأم الإنفاق منه على البيت والأولاد .

وكان البير ولوسيان يكرهان جدتهما لصرامتها ، وزجرها لأمهما ، وقسوتها عليهما . كانت تربيهما كما يقول كامى «بالسوط» . وعند ما كانت تضربهما لم تكن كاترين تعترض ، ولم تكن تجرؤ على الاعتراض . ولكن عند ما كانت تصيب أياً منهما ضربة سوط على رأسه ، كانت تنهض وتطلب من أمها أن لا تضربهما على الرأس .

وكانت تعود أحياناً من عملها ولا تجد أحداً فى البيت ، فتنهار على كرسى من الكراسى ، وتريح عظامها الوجعانة . وتصمت وتنظر . وتتتبع ببصرها شقاً من الشقوق فى الأرض ولكنها لا تفكر فى أى شىء .

ويعود البير ويدخل . ويقف فى فتحة الباب . الظلام

مطبق، ولكن ها هي أمه تجلس هناك ، عظامها بارزة من شقوق الكرسي . مطرقة برأسها . ساكنة سكون الحيوانات . سكوناً تزيد من كثافة الظلام وكآبة البيت ويمتابه بعض الخوف . ولكنه يتقدم منها ويتوقف . لم تكن الأم تقبل ولدها ، ولم تكن تدلله ، لأنها لم تكن تعرف كيف تقبله أو تدلله . وكان ابنها يتوقف أمامها ولا يقبلها هو أيضاً . كان يتوقف أمامها ويحس بكل كيانه بؤسها . لم تكن تسمعه لأن صممها كان قد ازداد وطأه عليها . ويظل ينظر إليها ، وقلبه يكاد ينفطر ، إلى أن تعود الجدة وأخوه . وتدب الحركة . وينكسر الصمت ويتبدد الظلام .

وعاش البير كامى فى حى « بلكور » حياته تلك ، بين أمه وجدته وأخيه لوسيان ، وبين أطفال الشارع الذين كان يزاملهم فى لعب الكرة . وكان بين الحين والآخر يذهب إلى محل خاله صانع البراميل .

« إننى أفكر فى طفل صغير كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة . يا له من حى ويا له من منزل ! لم يكن المنزل يتكون إلا من طابق واحد . ولم يكن سلمه مضاءاً .. — وفى أماسىّ الصيف كان العمال يخرجون إلى الشرفات . ولكن منزل الطفل الصغير لم تكن له شرفة . لم تكن له إلا نافذة صغيرة . ولذلك كان الطفل الصغير وأخوه يخرجان أمام المنزل ، ويجلسان على

كرسيين يتمتعان بالمساء — أما ليالى الصيف فكانت غامضة تزحف عليها النجوم . وكان الطفل يسند كرسيه للحائط ويرسل عينيه يشرب بهما صفاء الليل » .

وكان يذهب إلى مدرسة الحى — كانت مدرسة شعبية « Communale » ، يلبس لباساً بسيطاً وينتعل صندلا . وظل يؤم المدرسة حتى سنة ١٩٢٤ ، وهى السنة التى حصل فيها على الشهادة الابتدائية .

وتعنى الشهادة الابتدائية لأولاد العمال ترك المدرسة عند هذه السن ، والالتحاق بالمحلات والورش ، عمالا . وكاد البير الصغير يلتحق بمحل خاله صانع البراميل ، لولا أن تدخل أستاذه مسيو لويس جرمان Louis Germain ، وقدمه إلى امتحان مسابقة المنح الدراسية الثانوية ، مدفوعا بما توسم فيه من مواهب .

ولم يكن الأمر سهلا كما ظن « لويس جرمان » ، فلقد كان شعب الجزائر شعباً فقيراً ، وكان هذا الشعب فى سعيه الحثيث خلف لقمة العيش لا يجد وقتا للدراسة أو للتسابق على المنح الدراسية .

وكان الشباب الجزائرى ، وشباب المستوطنين من البروليتاريا ، ينتظرون اليوم الذى يستطيعون فيه أن يخرجوا من

اعتمادهم على ذويهم ، ويعملون بأيديهم ليتكسبوا رزقهم .. ويتزوجون .

كان المواطن الجزائرى ما يكاد يصل الثلاثين حتى يكون قد انتهى تماما .. اشتغل وكسب وتزوج وصار أباً وأرسل أولاده إلى المدارس .

لذلك كان شباب الجزائر يصلون بسرعة وينتهون بسرعة ، تساعدهم الشمس ومناخ الجزائر فى البلوغ المبكر والشيخوخة قبل الأوان .

وفى مجتمع كهذا تعلو قيمة العمل اليدوى ، وتقل الحاجة إلى الأعمال الفكرية . وكان الكثيرون يحصّلون الشهادات ، ولكنهم ما كانوا يجدون المناصب أو الوظائف التى تليق بشهاداتهم أو تناسبها .

ومن ثم كان العمل الفكرى محتقراً ، وكان كل « أفندى » — أى الفرد الذى يلبس بذلة كاملة ورباط عنق — محتقراً .

ومع ذلك فقد وافقت « كاترين » أم « كامى » على الفكرة ، ولم تمانع فيها . ودخل «كامى» المدرسة الثانوية . ولم يكن يدخلها إلا أولاد القادرين من البورجوازية ، وهؤلاء لديهم من وفرة المال ما يغنيهم عن التعليم . وكان التعليم عندهم — كما كان عند الطبقة الموسرة عندنا من أبناء المزارعين حتى سنوات قليلة مضت — ترفا لا يستحق من أجله بذل المال والصحة . ووجد

« كامى » العنت كل العنت فى الاندماج وسط أولئك الطلبة الموسرين . فإذا كان السراة لديهم من المال ما يبطرهم على العلم ، فلم يكن لدى « كامى » إلا ذكاؤه وجده واجتهاده ، فكان غيره يضحك وكامى يشحب وجهه ، ويزداد شحوبه مع الأيام ، ويشتد جده . وكان هذا هو ما يتوقعه منه إداريو المدرسة وكأنهم يذكرونه دائما بأن « غيره هو الذى يدفع مصروفاته » .

وكان « كامى » فى سعيه إلى المدرسة ينفذ يوميا من عالم إلى آخر ، من حى الفقراء فى « بلكور » إلى مدرسة الأغنياء فى الليسيه ، ومن الجهل والحرمان إلى المعرفة والسعة . ولم ينفعل كامى تجاه هذه القفزة الفكرية والاقتصادية اليومية إلا بالصمت . الصمت الذى كان يجده فى بيته ، والذى أعجبه فى أمه ، والذى اكتشفه بعد ذلك فى نفسه . الصمت والوحدة .

« كانت أم الطفل تظل صامتة . بينما الحياة فى الخارج تمج بالضياء والضجيج .. »

« البيت فى الداخل صامت مظلم . والطفل يكبر ويفهم ، ويعرف معنى الظلام ، ومعنى الصمت . يعرفهما فى الألم . ولكنه لم يهتم . لقد صار رجلا الآن ، وهذا هو المهم » .

وترسبت فى نفسه لبنات الثورة الأولى ، عند ما كان يختزن آلام الاحتكاك بالأثرياء ، ويدخل عالم الموسرين . من حيه وبيئته الفقيرين . كانت نتائج تجربته تنزلق إلى أعماق وجدانه وتترسب

فى صمت ، وتتحين الفرص للثورة بعد ذلك ، والانقضاض على كل ما كان محروما منه منعزلا عنه . وأخذ مفهوم العدالة يتضح فى ذهنه . هذا المفهوم الذى تفسره الكتب بطريقة مطلقة ، بينما تجربته تصفه بطريقة أخرى مختلفة تمام الاختلاف .

وتشكلت الثورة فى بدايتها بما يتفق مع سنه الصغيرة الغرة . فلقد كان « كامى » يقترب من العشرين ، ويمتلىء صحة وعافية ، ويتغلب على خجله وانعزاله ، ويشارك فى رياضات مدرسته حتى صار حارس مرمى الليسيه فى كرة القدم .

وبانت فتوته المبكرة ، وسمرة وجهه الأسبانية عن أمه ، وطوله عن أبيه ، وقوة عضلاته وتركيبه الرياضى بحكم شظف عيشه وعمله أحياناً فى محل خاله . وكان « كامى » وقتها يصدق عليه الوصف الذى نصف به أحياناً الواحد من المراهقين حينما نقول « إنه فتى جميل » .

وصار « كامى » مرحا يضحك من قلبه ، ويلهو فى مياه البحر ، سابحا متسابقا مع بقية زملائه من طلبة الليسيه وأولاد حى « باب القيد » .

وصار دأبه الدائم أن يتمرن على كرة القدم كل أحد ، ويظل فى مرانه حتى ينتهى اللعب ، وقد أنهكت قواه ، واستبد به الإعياء ، وتفصد جسمه عرقاً .

وفى إحدى هذه المرات رجع إلى منزله ليلا ، وقابله الهواء بارداً فى الطريق ، وأصابته قشعريرة منه ، فعطس ولم يبال .

وعندما أوغل الليل ، ارتفعت درجة حرارته ، ورقد ولم يستطع القيام فى الصباح ، وزادت حرارته ، فعاده الطبيب ، ولم يزد على أن قال : « نزلة شعبية » . وأعطاه الدواء . ولكنه رغم ذلك لم يشف ، فعاده من جديد ، وفاجأهم حين قال : « سل رئوى » .

ويتساءل « مورفان ليبيسك » فى كتابه عن البير كامى :

« هل يمكننا أن نقول إن المرض كان له دور فى بناء شخصية كامى وفلسفته ؟ إن كامى نفسه يصرح فى كتابه L' Envers et l' Endroit قائلا : « مما لا شك فيه إن هذا المرض أضاف عوائق أخرى أكثر ثقلا وهما مما كان لدىّ فى ذلك الوقت . على أنه حرر قلبى نهائياً ، وباعد بينى وبين المشاكل البشرية التى كانت تملأنى دائما بإحساس البغض . لقد تمتعت بفضله بحياتى بلا حدود ولا ندم » .

وإننى لأميل إلى الاعتقاد بأن المرض جعل من كامى إنساناً صلباً فى اعتناقه لمذهبه ، ونظّم له حياته كما لم يتح إلا لأناس قليلين .

وإن كان هناك فضل أعظم للمرض فهو فضله على كامى فى المباعدة بينه وبين مهنة التدريس ، فقد جرب مرتين التقدم إلى شهادة الأجريجاسيون فى الفلسفة ، وكان عليه أن يجتاز

اختباراً صحياً وفى المرتين رسب فى الاختبار الصحى ، الأمر الذى جعله يستسلم أخيراً و يسقط مهنة التدريس هذه من حسابه .

ولكن كامى بدلا من أن يرضخ لحكم الواقع ، ويختار مهنة أقل مشقة من مهنة التدريس ، اختار مهنة أكبر مشقة ولكنها تعطى خبرة أكثر ومشاعر أضفى ، وتفتح مجالات وآفاقا أوسع ، وتدفع صاحبها للاحتكاك بقضايا وشخصيات أجل وأخطر . هذه المهنة هى مهنة الصحافة .

ومن العجيب أن يكون الجيل الأدبى لهذه الحقبة من الكتّاب الفرنسيين جيلا من مدرسى الفلسفة . فلقد كان جان بول سارتر ، وسيمون دى بوفوار ، والبير كامى مدرسى فلسفة، ورفضوا مهنة التدريس ، أو رفضتهم المهنة ، وانزلقوا بطبيعتهم إلى الصحافة ومشاكلها والنقد ومشاكله . ولكنهم ظلوا فى صميمهم ، ومن كتاباتهم المدرسين والفلاسفة . وكانت تغلب عليهم مهنة التدريس والمنهجية التربوية حين يقفون من قرائهم ومعارضيهم موقف المدرسين ، يشرحون ويفسرون ويزيدون خصومهم فهما وتوضيحاً لمواقفهم .

وفى سنة ١٩٣٧ ، وبعد أن مارس كامى الصحافة ، عرضت عليه وظيفة مدرس بليسيه « سيدى العباس » ، وكان هذا هو ماتمناه دائماً . ولكنه رفضها ، لأنه كان قد عرف مهنة « أغزر » من مهنة التدريس .

وظل البير كامى وفياً « للويس جرمان» الذى أدخله الليسيه ودفع به إلى التعـــلم ، وساعده فى مسابقة المنح الدراسية الثانوية . ولذلك ذكره فى خطبته التى ألقاها بمناسبة حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٥٧ .

وفى تلك الخطبـة ذكر كامى شخصية أخرى كانت لها أثرها فى توجهه وحبه الآداب ، فلقد تعرف وهو فى ليسيه الجزائر إلى مدرس آداب توسم فيـــه مواهب فذة فوجهه إلى قراءة كتب بعينها ، وكان يناقشه ويحاوره ويرشده ويصحح له كتاباته .

هذا المدرس هو « جان جرينيه Jean Grenier » الذى ظل صديقا له حتى وفاته . ولم يغرس « جرينيه » فى كامى حبه الاداب وحدها ، ولكنه حببه فى كرة القدم وجعله يشترك فى فريقها . وعند ما كف كامى عن لعبها بعد إصابته بالسل ، ظل حبه لها ينتقل معه من مهنة إلى مهنة ومن بلد إلى بلد ، حتى أنه لما صار كاتباً كبيراً واستوطن باريس ، كان يخرج يوم الأحد ، كل يوم أحد ، ليشاهد مباريات الكرة فى ملاعب Parc des Princes

وكتب « كامى » معترفا للناقد « بيير دى بواديفر Pierre de Boisdeffre » بأنه أخذ دروسه فى الأخلاق من ملاعب كرة القدم . (لا أدرى إن كان هذا صدقا أم مجرد حماس للعبة !)

وكانت إصابة كامى بالسل سنة ١٩٣٠ . وكان وقتها من

أبرز طلبة «جرينيه» فى الفلسفة . وكانت صدمته بالمرض أقسى من أن يحتملها شـــاب متطلع ممتلىء حماساً بالمستقبل والفلسفة . وخيل إليه أنه لن يواصل دراسته ، وأن أسباب المستقبل قد تقطعت به ، واعتكف فى بيته . ثم انتقل بعد ذلك إلى منزل أحد أخواله ، وكان يعمل جزارا . ولكنه ملّ مناقشته ولا أخلاقياته وثوراته الفواتيرية ، فأبدى رغبته فى السكنى وحده .

ولنا أن نتخيل البير كامى فتى مصدوماً بالمرض ، ممتلئاً حيوية ، يريد أن يمارس الحياة طبيعية كغيره من الشبان ، ولكن المرض يمنعه من ارتكاب أية هفوات . وهو يسكن وحده ، ويعيش عيشة استقلالية بحتة تهيىء له حيـاة اللهو والمجون لو أراد . ومع ذلك يخشى كامىّ على صحته — من هذا اللهو — ثم من العزوبية ووحدتها وشقائها ، وحينئذ تعرض له فرصة الزواج من فتاة رقيقة هى «سيمون هى Simone Hie» وكانت الفتاة ابنة طبيب ، وتزامله فى الدراسة . وهى فرصته فى الاستقرار ، وفى تبديد تعثره المادى ، وفى تحمل اهتماماته اليومية المعاشية عنه . ولم يترك كامى الفرصة تفلت من يده . وتزوجها عام ١٩٣٣ .

وإن الإنسان ليتأمل هذه الظواهر ويعجب لأمرها ، فكم من مرموق من زملائنا تهيأت له نفس العوارض والظروف ،

وفعل مثلما فعل كامى — وضاع فى انشغالات الزواج والأبوة .
ولم يكن كامى فيما فعـل إلا الانسان « المنهجى » الذى صنعه المرض ، والذى زاد إحساسه « بالأنا » فيه . ولكن كامى عند ما طلق زوجته «ابنة الطبيب» سنة ١٩٣٤ ، كان الكاتب الفيلسوف الذى تعارضت ذهنيته وتكوينه النفسى مع اتجاهات الزواج الاجتماعية والوجدانية

ولم يكن الزواج هو الخطأ الوحيد ، أو الهفوة الوحيدة التى ارتكبها كامى فى تلك الفترة عن غير روية وحسن تدبير ، ففى سنة ١٩٣٤ انضم « البير » إلى الحزب الشيوعى، وعهد إليه الحزب بنشر الدعوة الشيوعية بين الجزائريين المسلمين معتمداً على معرفة كامى للعربية وعادات المسلمين لسكناه القديمة حتى عهد الشباب فى حى « بلكور » الشعبى .

وإن الإنسان عند ما يتذكر كيف بدأ كثير من الفنانين والأدباء الكبار بداية خاطئة ، عند ما لم يكونوا قد أدركوا بعد حقيقة اتجاهاتهم وميولهم الذهنية والنفسية ، وعند ما كانت تحليلاتهم الاجتماعية والفلسفية ما تزال فجة لم تكتمل تحاول ان تشكل نفسها وتبلورها ، ليأسى أحياناً لهؤلاء الفنانين ، ولضياع الوقت والجهد الذين يبذلانهما مرتخصين فى سبيل ما يظنونه فى بداية حياتهم هدف هذه الحيـاة . ومع ذلك فالبدايات الخاطئة هى الطريق إلى العثور على الصواب والحق ،

وأهم من ذلك ذات الفنان نفسه أو الأديب . ذلك لأنه حتى في التجارب الخاطئة تتشكل ذات الفنان أو الأديب ، وتتحدد معالمها أكثر — عن طريق الفعل والمحاكة .

ولم يكن البير كامى استثناء من هذه القاعدة الكبيرة . ولا كان « سارتر » أو « سيمون دي بوفوار » وهما كذلك من معلمى ذلك الجيل .

وظل كامى بالحزب الشيوعى حتى عام ١٩٣٥ عندما وقعت فرنسا والروسيا معاهدة تحالفية سياسية ، جعلت الحزب الشيوعى يساير السياسة الفرنسية فى الجزائر ، ويعادي السكان العرب مما لقة للسياسة الفرنسية . عندئذ أحس كامى بالبغض للحزب الشيوعى ومناوراته السياسية . فليس الحزب إلا جماعة سياسية ، الحقيقة أو الحق لديها يخضعان للظروف . أما المبادىء والمثل التى تنادي بها الماركسية ، وكارل ماركس ، وتعاليم لينين فهذه أشياء مختلفة لا علاقة لها بالحزب والسياسة والمحالفات الإقليمية أو الدولية .

وظل كامى يمزقه القلق ، وتمضه الوحدة ، لا يعرف ماذا يريد ، ولا إلى أين يسير ، ولا كيف يقضى بقية عمره . كان يدرس فى الجامعة ، ويتخصص فى الفلسفة ويقرأ « إبيكتيت Epictète ، وكيركجورد KierKegaard ، ومالرو Malroux ، وجيد Gide ، وبروست Proust ، ودستويفسكى Dostoevsky . وينتهى من حيث بدأ . نفس القلق المصيرى ونفس الوحدة .

جرب الزواج . ولم يفلح الزواج . الزواج يريد ذوبان شخصـــه فى شخصية الزواج أو شخصية المعشوق . ولكنه لا يريد أن يذيب نفسه . أن يدخل نفسه فى قالب . . . . ويرتاح .

كان كامى يريد مزيداً من الماء البارد على رأسه ليفيق . يريد أن يلكز وعيه أكثر فيزداد تفتحاً . يريد أن يصحو أكثر ويعى أكثر ويعرف أكثر ويتعمق أكثر . لذلك فقد رفض الاندماج ، أو الذوبان ، أو التطابق .

وإلى أن أصبح صحفياً جرب مهنا كثيرة . اشتغل بائع قطع غيار سيارات ، واحتك بالسماسرة وأصحاب السيارات ، والعمال ، والموسرين ، ورجال المال المكرشين ، والسيدات الأرامل اللائى يعجبن بالشبان الفقراء . وهرب من تجارة السيارات . وتقدم إلى وظيفة راصد فى مرصد فلكى يقيس الضغط البارومترى فى الجو فى جنوب الجزائر . وذهب إلى هناك واشتغل فى المدن الجنوبية والصحراء ، وعرف البربر وقبائل البدو ، وسكان الجنوب المتعصبين . (ونفس هذا العمل أداه سارتر فى الجيش الفرنسى عندما استدعى للتجنيد فى برومات) .

وأعطى كامى دروساً خصوصية لصبية وصبيات ، وطلبة فى الجامعة وفى المدارس الثانوية . واشتغل كاتبا فى مأمورية

البوليس ، واستمع إلى شكاوى الناس ، ولمس آلامهم وآمالهم ، وخبر فكرهم ودهاءهم ، واحتك ببؤس الإنسان وشقاء الفقراء، ثم انضم إلى مكتب تصدير واستيراد .

وأثناء ذلك كان كامى يقرأ وينهمك فى دراساته ، ويحاول أن يجمع حوله هواة التمثيـــل من الجامعة ليكوّن منهم جناحا يساريا جديدا ومسرحا طليعيا فى الجزائر .

وحصل كامى على الليسانس الذى كد وأدمى نفسيته من أجله ، وتقـــدم بشهادته ببحث عن أثر « بلوتينوس » على القـــديس « أوغسطين» ، وأطلق على بحثه « Metaphysique Chrétienne et Néoplatonisme» (توجد دراسة جادة عن بحث « كامى » ذلك فى مجلة سيمبوزيم Symposium » الأمريكية عدد أبريل سنة ١٩٥٨) .

والذى يقرأ البحث ، أو رأى النقاد فيه ، يخرج بأن كامى حتى هذه المرحلة لم يكن قد وجد الأسلوب الصحيح الذى يمكن أن يكتب به ، أسلوبه وأسلوب العصر .

إن أسلوب كامى فى هذا البحث جاف صلب ، كلماته ضخمة وجرس الجمل فيه كأنه جرس أجراس الكنائس الكبيرة ، تضج له الأذن وتنفر منه النفس الذواقة .

ولا يتضمن البحث أيا من أفكار كامى التي عرف بها

فى مستقبل أيامه ، وإنما هى إنعكاسات فلسفية دراسية ، مستوحاة من باطن الكتب ، وتعتمد على المراجع والهوامش والتحليل المنطق المنهجى .

ومع ذلك يدهش المرأ إذ يكتشف اتجاه البير كامى الدينى فى هذا البحث رغم تربيته غير الدينية . فى المدرسة وفى البيت وفى الشارع ، وفى محل صنع البراميل أو محل الجزارة اللذين كان خالاه يمتلكانهما ويتردد كامى عليهما .

ولكن مرض كامى كما سبق أن أشار « مورفان ليبيسك » ، و « توماس هانّا » و « هنرى بونييه » و « روجيه كيليوه » وغيرهم ، صنع منه شخصيه قلقة تعنى بالموت والحياة والمرض والشر والخير . وهذه القضايا تدفع بباحثها أراد أم لم يرد إلى البحث فى الدين ، وتقربه من المسيحية أكثر من المسيحيين . ولا شك أن بحثه فى شهادة الدبلوم تلك ، إنما كان رغم جفافه وأكاديميته إرهاصا بما سيتجه إليه كامى من بعد ، وبما سيؤمن به وبما سيدفعه إليه تفكيره ذاك السابق .

وكان حصول كامى على دبلومه المعادلة لشهادة الليسانس عندنا ، إن لم تكن تقل عنها قليلا ، سنة ١٩٣٦ .

وفى سنة ١٩٣٧ مرض كامى مرة ثانية ، وزادت وطأة المرض عليه هذه المرة . ونصحه الأطباء بتغيير الهواء فى جبال

الألب ، فعاش فى منطقة « سافوى » مدة ، وشرب لبن الماعز وطعم عسل النحل الساخن ، وتحسنت صحته فعاد عن طريق فلورنسا وبيزا وجنوا .

وفى أكتوبر سنة ١٩٣٨ احترف الصحافة وانضم إلى هيئة تحرير الصحيفة اليسارية الجديدة Alger — Republicain .

وآمن « كامى » بالاشتراكية كحل لمشكلة سوء توزيع الثروة ، ورفض الشيوعية كحزب سياسى ، ولكنه لم يرفض الاشتراكية كمبدأ . وإذا كان قد رفض الانضمام لأى حزب من الأحزاب بعد ذلك ، فإنه لم يترك مناسبة من المناسبات يدعو فيها للاشتراكية وإعادة تكوين الثروة والمنتج الاجتماعى وإتاحة تكافؤ الفرص للجميع إلا وانتهزها .

ومع ذلك لم يحاول كامى أن يخضع كتاباته الفنية لآرائه اليسارية ، وإنما كان الفن عنده كفن لا يجب أن يطغى الموضوع فيه على الشكل ، بخلاف مايدعو إليه اليساريون عندنا ممن يخضعون الفن للآرء السياسية والمعتقدات الاجتماعية الاقتصادية .

وحتى فى ثورته الاشتراكية على المجتمع ، لم يحاول « كامى » أن ينزلق إلى التعقيدات السياسية ، ورغم أنه اعطى مجال التبشير بالعقيدة الماركسية وسط البيئات الشعبية العربية ، إلا أن وسيلته للتبشير هذه أخذت طابعا أدبيا بحتا ، بأن اهتم بإنشاء

المسرح العمالى فى الجزائر ، أو ما أطلق هو نفسه عليه اسم Théatre du Travail . وأشرف « البير كامى » على « مسرح العمال » ، يعاونه فى ذلك نخبة من المفكرين اليساريين فى الجزائر . وقدموا فى الافتتاح إعدادا مسرحياً لرواية « أندريه مالرو André Malraux » « زمن الازدراء Le Temps de Mépris » وتتناول الرواية كموضوع لها الفاشية ، وتقاومها مقاومة عنيفة ، ولذلك أعجبتهم الرواية .

ومع ذلك فإن « كامى » ورفاقه من المفكرين لم تعجبهم مسألة الإعداد للمسرح ، وصمموا على إنشاء رواية مسرحية من تأليفهم خالصة . وعرض « كامى » فكرة الرواية ، وناقشوها معاً ، وعدلوا فى حبكتها ونهايتها وبعض تفاصيلها . ثم كتبها « كامى » . وقاموا معاً مرة أخرى بتعديل الحوار . ولكن « كامى » كان له النصيب المعلى فى كل شيء ، الفكرة ، والتناول ، والعلاج ، والحوار ، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نقول إن الرواية برمتها من تأليف « البير كامى » . و « كامى » نفسه فى مجموعة أعماله التى نشرتها له دار « Pléiade » ، بإشراف صديقه « Jean Grenier » ، كتب فى مقدمة المسرحية أنها :

Essai de création collective, disons — nous. C'est vrai. sa seule valeur vient de l'a. »

و « كامى » يرى أن قيمة المسرحية هى أنها عمل جماعى . وهى

كعمل جماعى تصور الصراع الجماعى لثورة عمال « أوفيدو Oviedo » فى شمال اسبانيا ، ضـــد العسكرية التى جردتها الحكومة لقمع الثورة وإرهاب العمال . ولذلك فإن « كامى » ورفاقه كتبوا المسرحية ، وأطلقوا عليها اسم « Révolte Dans Les Asturies » وأهدوها إلى رفاقهم العمال — « سانشيز ، وسانتياجو ، وأنطونيو ، ورويز ، وليون ، ممن قتلتهم قنابل الجيش ولم يحفظ التاريخ أسماءهم » .

ومع كل هذا الجهد رفضت الرقابة تمثيل المسرحية ، لأن المسرحية كانت تؤازر مطالب العمال مؤازرة صريحة ، وتؤلبهم ضد الرأسمالية والنظام القائم فى فرنسا والجزائر حينذاك .

وكانت ثورة العمال الأسبان تلك ، فى عام ١٩٣٤ . وانتهى كامى ورفاقه من تأليف المسرحية فى عام ١٩٣٤ . ولما لم تمثل فقد نشروها عام ١٩٣٦ ، على نفقة « محبى مسرح العمال » ، وأهداها كامى لهم قائلا : « Pour Les Amis du Theatre du Travail » .

وفى نفس السنة — أى سنة ١٩٣٦ ، كان « كامى » قد هجر نهائيا أية ميول يسارية حزبية . ولما كان كامى هو العقل المسيطر على « مسرح العمال » ، فقد التزم بتغيير سياسة المسرح كلية والاتجاه به وجهة لا حزبية تخدم الشعب ، ولكنها لا تخدم أية أغراض حزبية ، ولذلك غيّر اسم المسرح

من « مسرح العمال » إلى مسرح « Theatre de l'Equipe »، وبدلا من تقديم المسرحيات السياسية، قدم « كامى » روائع الأدب العالمى، مثل: « الإخوة كرامازوف » من إعداد « جاك كوبو »، و « المرأة الصامتة » لبن جونسون، و « طفل العالم الغربى » لجون سينج.

وكان « كامى » يخرج بعض هذه الروايات، ويلعب بطولة بعضها الآخر، وكان كثيراً ما يمثل دور الفتى الأول Jeune Premier، ولعب دور « إيفان » فى مسرحية « الإخوة كرامازوف ». ثم ترك « الإكيب » وانضم ممثلا محترفا إلى فرقة إذاعة « راديو الجزائر » للتمثيل المسرحى.

وطافت الفرقة بأنحاء الجزائر خلال سنتى ١٩٣٦ و ١٩٣٧، وقدمت فيهما روائع المسرح الكلاسيكى الفرنسى.

وفى خلال كل تلك السنين كان « كامى » يتباعد عن الطبقة التى نشأ فيها وتربى فى كنفها. « وكامى » بذرة من بذور البروليتاريا، وظل من البروليتاريا الفكرية حتى حصوله على شهادة الثانوية وتقدمه للجامعة. وفى الجامعة هرب « كامى » نهائيا من الأوساط الشعبية، وبعد أن كان قد انضم إلى خاله الجزار فى نفس المسكن ، هجره وظل يعمل وينتقل من وظيفة إلى وظيفة، حتى تزوج من ابنة طبيب. وزواجه ذاك الذى فشل، كان علامة أخرى على سعيه الحثيث للاندماج

فى البورجوازية ، وتطليق البروليتاريا الشعبية نهائيا .

وظل « كامى » حتى سنتى ١٩٣٨ و ١٩٣٩ يغازل البورجوازية ويتردد فى موقفه الفكرى إزاءها ، حتى بدأ يكتب للصحافة . وكان المفروض أن « كامى » وقد ترك الحزب الشيوعى ، وتحول إلى فنان وممثل ومخرج ومؤلف ، يقتنى شقة لنفسه ، ويعيش بمفرده ، وينأى ما استطاع فى موضوعاته الأدبيـــة عن الحزبية ، أنه صار بورجوازياً ، وأن من مصلحته آنذاك أن يدافع عن مصالح البورجوازية ، ولكن « كامى » بدأ احترافه للصحافة بالهجوم على المؤسسات المركزية البورجوازية ، وتفصيص مكوناتها ، وفضح إيديولوجياتها ، حتى صار علمه المرفوع والذى يدلى عليه ، هو التمرد — من غير حقد — وضد المظالم والظالمين ، الذين كانوا يعيثون فساداً فى الجزائر الفرنسية فى ذاك الوقت .

واشترك « البير كامى » فى تحرير جريدة « الجير ريببليكان Alger Républicain أو الجزائر الجمهورية » ، وكان أول ظهورها فى السادس من أكتوبر سنة ١٩٣٨ تحت رئاسة تحرير « باسكال بيا Pascal Pia » .

والذى يدرس الجـــريدة ويتصفح موضوعاتها يدرك فوراً أنها كانت جريدة شعبية ، لا هى بورجوازية ولا هى

بروليتارية ، ولا هى جريدة استعمارية ، ولا وطنية عربية ، وإنما كانت مزيجا من ذلك كله .

كانت جريدة « الجــير ريبليكان » تصالح بين البورجوازية الفرنسية فى الجزائر ، وبين البروليتاريا الفرنسية ، وتساوى فى الحقوق بين الطبقتين ، مثلما كانت تريد أن تساوى فى الحقوق بين المسلمين والفرنسيين .

وكان هدفها هو دمج المسلمين فى الفرنسيين ، وتوحيد طبقات « سكان » الجزائر ، ورفع حال المستويات الشعبية . والعيب الوحيد الذى يمكن أن نأخذه على الجريدة هو أنها رغم مبادئها التى كانت تعتبر ثورية فى ذلك الحين ، فإنها كانت تريد ، للجزائر أن تظل فرنسية — وأن تتحول ثقافتها إلى ثقافة فرنسية .

وقد يقال إن « البير كامى » جزائرى لأنه ولد فى الجزائر ، ولذلك يجب أن يكون ولاؤه للجزائر أولا . وقد يقال إن « كامى » لا يمكن أن يكون فرنسياً لأنه كتب باللغة الفرنسية ، فهناك « مولود فرعون » و « آسيا جبار » و « كاتب ياسين » ... وغــيرهم من كتاب الجزائر العرب ، وهؤلاء رغم عربيتهم كتبوا بالفرنسية ، بل إن منهم من لا يعرف العربية إطلاقا ، ومع ذلك فنحن لا نعدهم كتابا فرنسيين ، وإذن فكامى ليس فرنسياً .

كما قد يقال إن « كامى » من أصل أسبانى عن طريق أمه ،

وكذلك بعض كتاب الجزائر السابقين ، فهم عرب عن طريق آبائهم ، وفرنسيون عن طريق أمهاتهم ، وإذن فكامى ليس من أصل فرنسى خالص ، ولا يمكن أن نعده فرنسيا . وبالإضافة إلى ذلك فإنه كان يحمل جواز سفر جزائريا ، وليس جواز سفر فرنسيا خالصا .

ومع ذلك فكامى رغم اتقانه العربية ، حديثا وكتابة ، ومعرفته الجيدة بالإسلام ، وأسلوبه المعاشى الذى يقرب من أسلوب الجزائريين العرب ، إلا أنه كان فرنسياً ... لأنه كان ينادى نداء المستوطنين الفرنسيين — بفرنسة الجزائر وإبقائها فرنسية .

وعندما تحلق حوله يوما الصحفيون الجزائريون ، والطلبة الجزائريون ، عند اشتداد المعركة بين جيش التحرير الجزائرى وبين الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ، وطلبوا منه أن ينصف حرب التحرير الجزائرية بكلمة — وهو الكاتب الجزائرى والمفكر الحر — نظر إليهم مليا ، ولم يتكلم . وألحوا عليه ، فرفض . وأخيرا سألوه... أين ولاؤك الحقيقى — أهو للجزائر أم لفرنسا ؟ فرد عليهم قائلا : بل لفرنسا ، فأنا لا أستطيع أن أناصر حرباً تقف أمى وأخى فيها فى جانب الفرنسيين !! .

وإذن فالبير كامى رغم تمرده الاجتماعى لا يمكن أن نخلصه من ولائه لطبقته — ومع ذلك ثار علــى طبقته . ومن

الرضوخ والتمرد تتشكل حقيقة اتجاهات «كامى» السياسية ، فهو ماركسى ، ولكنه ليس شيوعيا ، وهو سياسى ، ولكنه ليس حزبيا ، وهو مواطن جزائرى ، ولكنه ليس جزائريا ، وهو فرنسى الجنسية ، ولكنه ليس بخالص الفرنسية ، وهو بروليتارى النشأة ، ولكنه ليس بروليتاريا ، بورجوازى المعيشة ، ولكنه ليس بورجوازى العقيدة والمبدأ ، أرستوقراطى فى فنه وأدبه ، ولكنه ليس أرستوقراطى التفكير .. وإنما تلخصه كلمة واحدة أو صفة واحدة هى : التمرد .

وتصف جريدة «الجير ريبيليكان» — التى عمل بها «كامى» — نفسها فتقول إنها « جريدة العمال » ، وهى « جريدة الجبهة التقدمية تولى كامى فيها تحرير الجزء الأدبى ، وقدم صفحات نقدية بارعة عرض فيها لأعمال «سارتر» و «جيونو» و «إجنازيو سيللونى» . وتجلى الخلاف الواضح بين « سارتر» و «كامى » فى تحليل « كامى» اللابسوردية عند سارتر ، ومع ذلك فإن نقده لسارتر كان واضحا مشرقا يتسم بالموضوعية .

وخلاف « كامى » مع « سارتر » كما يتضح من نقده السالف ، يتلخص فى الصفة الشخصية البحتة لتجربة سارتر ، وأن سارتر وصف أبسوردية الحياة وكأن هذه الابسوردية غاية فى ذاتها .

وكامى يرى أن الحياة عبث ، ولكن اكتشاف عبثية الحياة هو بداية فقط — بداية لاكتشاف قيم أخرى . أما شخصيات سارتر ، فهى شخصيات قد اكتشفت عبثية الحياة ، واكتشفت بذلك حريتها . ولذلك فهى تتصرف بمطلق الحرية ، وطبقا لإيمانها بعبثية الحياة . ومثل هذين الأساسين ، لا يمكن أن يكونا أساسين تنطلق منهما أية شخصية ، دون أن تقع فى سلسلة من المآسى الجنونية والشذوذ الجنسى والجريمة . وهى الصفات التى تتسم بها شخصيات سارتر فى رواياته .

وكان هناك نقاد آخرون فى الجريدة ، ولكن نقد « كامى » تميز عنهم ، فكان نقدهم نقداً يصلح لأى كتاب دون الكتاب المنقود . وحالهم فى ذلك حال كثير من النقاد فى شتى أنحاء العالم ، فما أسهل على الناقد أن يستعين ببضعة ألفاظ ، ويعرف المدرسة الأدبية التى ينتمى إليها الكتاب المنقود ، ليغرق القارىء فى متاهات لفظية وأسلوبية .

ولعل المثل القوى على ذلك هو ما تخبط فيه أربعة نقاد فى بلدنا فى « قضية » « الهواء الأسود » ، مع أنهم من كبار النقاد عندنا . وكان سائر نقاد جريدة « الجير ريببليكان » على نفس الحال ، ولكن كامى كان خلافهم جميعا .

كان كامى حى الضمير لا يتورط أبداً فى قضية لا يعرفها . ولم يكن من هؤلاء النقاد الذين يستغلون النقد ويستخدمونه

كمشجب يعلقون عليه آراءهم ، دون أن يمسوا صميم العمل الأدبى المنقود . ولعل أقوى مثل على هذا الصنف من النقاد ، عندنا هو الدكتور لويس عوض فى كثير من نقده ، وخاصة ماقدمه عن مسرحية توفيق الحكيم « ياطالع الشجرة » .

كان كامى يقرأ النص الأدبى ، ويتفهمه جيداً ، ويحاول أن يلتصق به ، ويراه رؤيا موضوعية بعيدة عن الذاتية ، وبعيدة عن الإيديولوجية أو المذهبية ، وبمنأى عن الحزبية أو الأهواء الشخصية . ولذلك كان نقده بداية موفقة تشير إلى ما يمكن أن يكون عليه حال هذا الناقد فى يوم من الأيام .

وبينما تفرغ الآخرون للأدب كلية ، كان كامى جم النشاط ، يكتب فى السياسة والاقتصاد والفلسفة والفن والأدب ، مدللا بذلك على بطلان تخصص الأديب ، فالنظرة الكلية هى ما يحتاجه عالم اليوم . ولقد انهارت القيم وتحددت ورخصت ، وصارت عامية وسوقية عند ما تخصص الأدباء وظنوا بالباطل خطأ الآخرين الذين ينظرون إلى الأمور من زوايا أخرى غير الزوايا التى ينظر منها بقيتهم .

إنما ما نحن فى حاجة إليه هو النظرة الكلية ، وهذا هو سبب كتابة كامى فى كل شىء ، وقراءته لكل شىء . وهى ظاهرة الأديب « ابن عصره » . وفى اعتقادى أن أى أديب ليست لديه هذه النظرة الكلية إنما يتخلف عن عصره ولا يمكن أن

يمثله . ولم أقرأ عن أديب أو فنان فى المسرح أو السينما أو القصة أو الرواية أو المقال نال حظا من العالمية إلا وكان أديبا أو فنانا شمولى النظرة . وليس معنى النظرة الشاملة عدم التخصص ، وإنما النظرة الشاملة تعنى تمكن الأديب أو الفنان من كافة فروع الفن والأدب والفلسفة وبعض العلوم . ولذلك فنحن نجد الأدباء الذين يتمتعون بتلك النظرة هم أشهر أدباء وفنانى عالم اليوم . . ديرنموت — بيكيت — يونسكو — ميشيل بوتور — جرييه — تريفور — ألان رينيه — فيلليني — أورسن ويللز — بيكاسو — بريخت — هنرى ميللر — مورافيا . . . الخ .

وقديما كان هناك أرسطو — أفلاطون — سقراط — ميخائيل انجلو — شكسبير — القديس أوغسطين — إبسن — تولستوى — غاندى — الأنبياء موسى وعيسى ومحمد — فرويد — جوته . . . الخ .

وكتب « كامى » فى السياسة كما كتب فى الأدب ، ومثلما نجح نقده لسارتر نجاحا عظيما ، حقق شهرة ومجدا لجريدة « الجيرريببليكان » ، فان مقالاته السياسية كان لها دوى مماثل ، ولعل أروع ما كتب كان عن قضية مشهورة عرفت فى تاريخ « كامى » بقضية « هودان Hodent » ... فمن هو « هودان » ؟

هو « ميشيل هودان » . . . موظف صغير « غلبان » ،

كانت توفده شركة من شركات التأمين الأهليـة ليشترى لهـا القمح من الفلاحين المسلمين .

واتهم « هودان » بالتزوير وقبض عليه ووضع فى السجن وبدأت محاكمته . واستلفتت القضية نظر « كامى » فأخذ يدرسها عن كثب . وفوجىء كامى بالظلم البين الذى وقع فيه « هودان » ، فأخذ يحضر المحاكمة بانتظام ، ولمـا أيقن تمـاما من براءة هودان أرسل خطابا مفتوحا إلى حاكم الجزائر العام .

ونشر الخطاب فى الصفحة الأولى من الجريدة فى اليوم العاشر من يناير سنة ١٩٣٩ . وأخذ كامى يفند الأدلة ويعرض بطلانها وتعارضها ، ويمزق اتهام النيابة ثم ألقى . . وهذا هو الأهم . . بثقل الاتهام كله على المستوطنين المستعمرين ، أو على ملاك الأراضى منهم بصفة خاصة المسمين بالـكولون Colons ، وعلى ملاك الأراضى المسلمين أو زعماء القبائل منهم بصفة خاصة المسمين بالقواد .

وقال «كامى» إن الناس فى تلك القضية صنفان. الصنف الأول ذوو الضمائر الحية الذين يطبقون القوانين كما هى وبروحها . والصنف الثـانى هم الذين تتعارض القوانين مع مصالحهم ، ولـكنهم لا يلتحمون فى صراع مع هذه القوانين إلا عندما تتعارض تعارضا مباشراً مع تلك المصالح .

وكان « ميشيل هودان » موظفا من النوع الأول ، أراد تطبيق قوانين القمح التى أصدرها « مكتب القمح Office Du Blé » ، ولكن « الكولون » « والقواد » ثاروا ضده ، ولفقوا له الاتهامات ورشوا البوليس ، فقبض على «هودان» لأن وجوده طليقا كان فيه الإضرار الأكبر بصالح « الكولون » « والقواد» .

وظل « كامى» يكيل الاتهامات ، ويزعق ويصرخ فى الظالمين، والحكومة حتى أخذت ببراءة « هودان » وأطلقت سراحه بعد أربعة شهور من الحبس الانفرادى . وكانت تبرئة «هودان» نصرا عظيما لكامى وللجريدة ، أكد اتجاهها السياسى الإصلاحى .

والمدهش حقا فى هذه المقالات هو قدرة البير كامى الفائقة على استخلاص النتائج الكلية من التفاصيل الموضوعية الخاصة بالقضية . وكذلك قدرته على سحب المناقشة من المستوى التفصيلى الفيزيقى إلى المستوى الكلى المطلق ، وبذلك جاءت مناقشاته لفكرة العدالة ومعناها ، وعلاقة العدالة بالفرد والمجتمع ، من أمتع المناقشات .

ولو كان « كامى »من الملتزمين لمدرسة فكرية معينة ، لصار حاله كحال « الهيومانى » عند « سارتر » ، الذى يترك المناقشة الأصلية ويضللنا بحكايات وروايات أخرى تعليقا على المناقشة ،

دون أن يتدخـــل فى المشكلة مباشرة وينتهى فيها إلى رأى . ولـكن « كامى » كان إصلاحياً عمليا ، وليس «ثوريا مذهبياً Révolutionnaire Doctrinaire » ولو كان ثوريا لما همـــه الأسلوب الذى كتب بهُ المقالات ، ولجاء أسلوبه أى أسلوب ما دام أنه يؤدى الغرض منه ، ولـكن كامى يقول عن نفسه « إنى فنان ، واعتبر نفسى فنانا ، ولذلك فإن قضايا الأسلوب والتـكوين لا تـكف أبدا عن تأريقى ، وخاصة عند ما أريد أن أصل نفسى دائماً بمشاكل العصر »

«وكامى» فى تصريحه ذاك يؤكد قضيتين من قضايا الأسلوب:

القضية الأولى هى أن الـكاتب عندما يقطع نفسه عن قضايا العصر فإنه ينتحل أسلوبا خاصا . هذا الأسلوب قطعاً هو الأسلوب الذى يمكن أن يشد به القارئ ما دام أن القضية نفسها المطروحة فى موضوع الـكاتب لاتشده إليها لبعدها عنه . والأسلوب الذى ينتحله الـكاتب فى هذه الحـــالة هو الأسلوب الموشى — الذى يسرق به القارىء عن نفسه وعن مشاكله ، وهوأسلوب هروبى ، أو أسلوب مخدرات .

والقضية الثانية هى أن الـكاتب عند ما يصل نفسه بقضايا العصر فإنه يضطر اضطراراً إلى أسلوب معين ، يبتعد فيه عن الوشى والزخارف ، ويقدم به قضية العصر التقديم الذى ينيرها ويوضحها ويزيدها جلاء .

وهذا الأسلوب الجديد هو أسلوب العصر أوهو معيار العصر ،

وأرق كامى هو محاولته استكشاف أسلوب العصر .

إن كامى هنا كالمهندس الذى يدرس الظروف الموضوعية الأرض التى سيبنى عليها ، والبيئة التى سيبنى فوقها ، والسكان الذين سيسكنون فى مبناه ، ثم يشكل هذا كله من داخل ثقافته وذوقه وإبداعيته . وأى متأمل لمجلات العمارة والهندسة فى العالم يستطيع أن يتصفح معمار العصر الحـــديث من بين مختلف الرسومات للعمارات السكنية الحديثة .

ومع أن الشقة والعمارة والڤيلا هى وحدة المعمار الحديث التى تشكل مختلف الظروف الموضوعيةالمعمارية فى المجتمعات الحديثة ، إلا أن هذه الوحدة تختلف فى الاتحاد السوفيتى عنها فى الولايات المتحدة .

وهنا تبين مستويات الذوق وفروق الثقافة واختـــلافات المكونات الاجتماعية والاقتصادية ، مع أن الدولتين تتفقـان فى جوهر الوحدة المعمارية . ولذلك نجـد اختـلافا واضحا بين موضوعية أسلوب « كامى » وبين موضوعية أسلوب «ايليا اهرنبرج» ، أو بين موضوعية أسلوب « كامى» وبين موضوعية أسلوب « إرنست همنجواى » الأمريكى ، أو « كازانزا كس» اليونانى أو «نجيب محفوظ » المصرى ، مع أنهم جميعاً يكتبون لعصر واحد ـــ عصر ما قبل الحرب بقليل ، وما بعد الحرب بقليل ، وما بين الاثنين .

وإذن فالبير كامى لم يكن مجرد كاتب مقال يرص الحقائق إلى جوار بعضها البعض ويبنى المقدمات التى يستخلص منها النتائج ، وإنما كان كامى الفنان أولا — وهو يعتبر نفسه فنانا أولا — ثم كاتب مقال ثانيا . ولذلك عنى بالشكل عنايته بالموضوع ، وجاءت مقالاته أكبر من أن تكون مقالات صحفية عادية ، وفى مستوى الأعمال الأدبية والفنية الكبيرة .

ولنتأمل معا مثلا هذه المقطوعة من مقاله « الحرمان » ، وفيه يؤكد كامى التناقض الحاد بين الجمال فى العالم وبين عذاب الإنسان فيه .

« إننى اليوم آتى إلى ختام رحلتى .. هذه الرحلة التى جست فيها خلال عذاب وجوع الناس » .

« ولربما سقط فى وعى القراء الآن أن الفقر ليس مجرد كلمة تقال أو فكرة تلقى ، فنتأملهما .. ثم لا شىء بعد ذلك .. »

« إن الفقر قضية — تمس صميم وجودنا . إنه حضور قوى فى واقع الإنسان . وهو دائما مصحوب باليأس . »

« وإننى لأتساءل مرة أخرى .. ماذا فعلنا لنخفف من هذا الفقر ؟ هل لدينا الحق فى أن نوليه ظهورنا ونشيح عنه بوجوهنا ؟ »

« لست أدرى إن كانوا قرائى قد فهمونى أم لا » !

« لكنى أدرك أننى عند ما عدت من زيارتى لقبائل « تيزى أوزو » صعدت مع صديق لى إلى التلال المشرفة على المدينة ، وكانت الشمس قد توارت خلف قممها ، وشملنا ظل التلال ، ومعه السلام — هذا السلام الذى يأسر أقسى القلوب وأغلظها ، ولكننى كنت أعرف أن لا سلام مع ذلك لهؤلاء الناس الذين يسكنون الضفة الأخرى من الوادى ، والذين كانوا متحلقين الآن حول صينية ثريد من الشعير الردىء » .

« وكنت أود أن أترك نفسى على سجيتها مع هذا المساء الرائع ، ومع ما فيه من جمال ، وأشرب هدوءه وبهجته شربا ، لولا هذا الفقر الذى كانت ألسنة لهيبه تبرق من بعيد — من الضفة الأخرى — وتنكر علينا كل حق لنا فى الإستمتاع بجمال الوجود » .

« وكامى » الذى يستخدم الفن لا مجرد الحقائق والمواصفات الموضوعية ، إنما يكشف عن جوهر الفنان فيه . هذا الفنان الذى خلق منه كاتبا « إصلاحيا عمليا » لا « ثوريا مذهبيا Revolutionaire doctrinaire » .

« وكامى » هو الكاتب الوحيد من دون كتاب « اليسار الفرنسى » كلهم الذى كان يؤمن بإمكان تحقيق الإصلاح عن طريق

المؤسسات الديموقراطية ، لا عن طريق الثورة . ولم يحدث أن تحمس للثورة إطلاقا إلا سنة ١٩٤٤ . ولو قارنا « البير كامى » فى ذلك بمعاصره « جان بول سارتر » ، نجد أن « سارتر » يرى أن كل تقدم لن يتحقق إلا بالثورة ، بل أن كل تقدم فى جوهره ثورة . وهو لا يعتبر الأديب أديبا مالم يكن « مستقبليا » . وهو ينكر أدب « بلزاك » مثلا ، لأن بلزاك لم ينكر مذابح « الكومون » مع أنه عاش فى عصرها . فالأدب مسئولية اجتماعية ، ولا يوجد أدب بدون التزام قِبَلَ قرائه ، وقبل أحداثهم وأحداث مجتمعاتهم .

والاختلاف الذى يمكن أن نبرزه بين الكاتبين ، هو أن « كامى » كان كاتبا فنانا ، أما سارتر فهو كاتب فيلسوف .

وفى هذه الفترة التى كتب فيها « البير كامى » مقالاته السياسية حول قضية « هودان » ، وقضية استغلال عمال القبائل فى منطقة « تيزى أوزو » ، كان كامى الفنان يولد من خلال مراهقة « كامى » الكاتب السياسى ، ولذلك تجد أسلوب مقالات قضية عمال القبائل أو الكابيليا « Kabilia » هو أسلوب الفنان الذى يصارع ليجد ذاته ، وليعثر على شخصيته الفنية ، وليس أسلوب المراهق الفكرى الذى كانه « البير كامى » فى كتابيه « أفراح Noces » و « هذا أو ذاك و L'Envers Et L'Endroit » . وهذا الأسلوب الأخير لم يكن إلا أسلوب « الأبسوردست » الذى يبشر بدعوى الإلحاد المجنونة .

ولو قارنا بين « كامى » و « سارتر » ، وكلاهما من المنادين بعبثية الحياة ، ومن المشتغلين بالسياسة إلى جوار الأدب ، لوجدنا أن « كامى » فى معاركه السياسية لا يشغل نفسه كثيراً بالقضايا الفكرية بقدر ما يشغل نفسه بوضع أسس عملية لحل هذه القضايا الاجتماعية والسياسية التى تدور حولها تلك المعارك .

و « كامى » يحلل أسباب مجاعة قبائل « تيزى أوزو » ، ويرجعها إلى الأزمة الاقتصادية العالميـــة التى شملت أوروبا سنة ١٩٣٠ . وهو يقول إن الجزائر كانت ترسل رجالها وشبابها إلى فرنسا للعمل فى مناجمها ومصانعها . ولكن فرنسا فى الأزمة خفّضت أسعار أجور عمال الجزائر لتضارب بهم عمال فرنسا ، ثم لتوقع بين الفرنسيين والجزائريين وتمنع سيل الهجرة الدائم من الجزائر إلى فرنسا .

وكان عمال الجزائر يرحلون إلى فرنسا ليجدوا عملا يقتاتون منه ، ثم يرسلون بقية مكاسبهم إلى ذويهم فى الجبال والقرى الجزائرية . وكان ذووهم يعتمدون على هذه القروش الزهيدة التى يرسلها « الأولاد » ، ولكن أجور « الأولاد » اليوم لم تعد تكفى الأولاد ، وها هم أهلوهم يعودون إلى أكل الحسك ومضغ الشعير .

« إننا المسئولون عن هؤلاء الناس . إننا نحتك بهم يومياً ونكتشف أنهم متخلفون عنا بما يزيد عن الثلاثة قرون ،

ولكننا مع ذلك نهمل هذه الحقيقة » .. لأن الاستعمار الفرنسى للجزائر لم يكن يريد لأهل الجزائر أن يعوا حقيقة وضعه بالنسبة لفرنسا ، مع أن فرنسا تصف الجزائر بأنها فرنسا فيما وراء البحار ، وأن الجزائريين مواطنون فرنسيون .

ومن كان يمثل الاستعمار الفرنسى فى الجزائر فى ذلك الحين ؟ « رجال الإدارة طبعاً والقوانين واللوائح الإدارية التى يعملون طبقاً لها » . مثلا . . إن الإدارة الفرنسية فى الجزائر تبنى عدداً صغيراً من المدارس الفرنسية . . ولكنها مدارس فخمة باهظة التكليف — بهدف أن تجعل منها مجرد واجهة للاستعمار الفرنسى تباهى بها العالم وتنفى صفة الاستغلال عن استعمارها . ولكن الجزائر ليست فى حاجة إلى هـــذه المدارس الفخمة المعدودة ، ولكنها فى حاجة إلى مدارس كثيرة ورخيصة التكلفة . . . ويحتج الاستعمار الفرنسى على عدم بناء المدارس الكثيرة . بأن المدارس الكثيرة « تزيد الموقف سوءاً . . ومع ذلك فهذه الحجة ليست أقل إسفافا من الحجة التى يتذرع بها مستغلاً البطالة الواسعة فى تخفيض أجور عمال الجزائر إلى أقل من الحد القانونى » .

ويرى « كامى » أن مسئولية فرنسا تجاه هذا الوضع مسئولية ضخمة ، فالجزائر لن يساندها أحد مالم تساعدها فرنسا « الأم » . والتعاون الوثيق بين الجزائر وفرنسا هو الحل الوحيد للأزمة .

لذلك يجب أن تسمح فرنسا بهجرة عمال الجزائر إليها ، ويجب أن لا تمنحهم أقل من الحد الأدنى للأجور ، ويجب أن تعطى قرى الجزائر بعض الاستقلال ، وتنتهى انتهازية « الكولون » وسرقتهم للأراضى . ويجب أن تقام مشاريع حقيقيــة تخلق صناعة حقيقية فى الجزائر بدلا من استمرار الوضع الحالى اللاقتصادى الجزائرى الذى يجعل من الجزائر مورداً للمواد الخام ، وسوقا لتصريف منتجات المصــانع الفرنسية .

ويلاحظ أن دافع « كامى » إلى هذه المقالات كان أمله أولا فى رفع الظلم عن « الجزائريين » ، ثم إعزازه للجزائر كوطن ولد وعاش فيه . وأخيرا حبه لفرنسا كوطن ينتسب إليه ، ورغبته أن لا ينفصل الوطنان أبدا . وهو موقف طبيعى من إنسان فرنسى الأصل واللغة والدين والنشأة والتقاليد ، ولا يمكن أن نطالب بأن ينادى باستقلال الجزائر استقلالا ناجزاً تاما كليا وكأنه واحد من أعضاء جبهة التحرير . فى الوقت الذى كان فيه كتاب جزائريون كثيرون يطالبون باستقلال الجزائر داخليا فى نطاق الدولة الفرنسية الكبرى ، ولم أجد فى كتابات أى من الكتاب الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية مطالب استقلالية حقيقية ، وإنما تمثل كتاباتهم كتابات كتاب الجنوب الإيطالى الذين يدعون للجنوب ولإصلاحه ، ولكنهم لا يطالبون باستقلال الجنوب . فموقف

« كامى » إذن ليس بأسوأ من موقف الكتاب الجزائريين ، بل إن « كامى » وهو الفرنسى ، ويطالب بكل ما طالب به ، ليدلل على روح العدل التى اتسم بها ، وكراهيته للظلم — هذه الكراهية التى أفقدته حب المستوطنين الفرنسيين له ولجريدته ، واضطرته سنة ١٩٤٠ إلى إغلاق الجريدة نهائيا لأنها كانت مقاطعة من المستوطنين الفرنسيين ، وهى الطبقة القادرة على « القراءة » و « شراء الجريدة ».

ومع ذلك فالجزائريون الذين دافع عنهم ، والقبائل الذين غرق فى الخصومة من أجلهم ، ربما لم يكن يحس به أحد منهم . ولكنه عندما رحل عن الجزائر باحثا عن عمل — وقد فقد مورد رزقه وتعطل وصار حاله كحال العمال الجزائريين المتعطلين ممن يرتحلون رحلة الشتاء سعيا وراء لقمة عيش فى فرنسا قد منعت عنهم فى الجزائر ، وطلبا لدفء لا يجدونه فى قر الجبال وعصفها اللافح — طلبوه المرة الأخيرة إلى مكاتب الأمن — ثم « اطموه » فى الخارج ينتظر ويطيل الانتظار .

وأخيرا عاد من يقول له — مسيو . . ما اسمك ؟

— البير كامى . . تقصد أنك لا تعرف اسمى ومع ذلك فقد طلبتمونى لمكتب الأمن ؟

— (ابتسامة ساخرة) خذ !

ـــ ما هذا ؟

ـــ افتحه واقرأ .

ـــ تذكرة سفر !

ـــ نعم إلى مارسيليا !

ـــ مارسيليا !

ـــ نعم .

ـــ ولماذا مارسيليا ؟

ـــ هذه هى الأوامر .

ـــ حقا ! إذن فأنا غير مرغوب فىّ هنا ؟

ـــ (يهز الموظف كتفيه) .

ـــ ولكن الجزائر . . وطنى !

ـــ فرنسا وطنك .

ـــ الجزائر وطنى بالمولد والعيش فيها .

ـــ اسمع ! لقــد أرخينا لك الحبل حتى استفحلت المسألة . . يامسيو كامى هل اسمك محمد كامى ؟ ! أنت البير . وكامى ـــ فرنسى ابن فرنسى . . من أجداد فرنسيين . اذهب إلى فرنسا الأم ، واكتب ما تشاء من مقالات « نارية » هناك ، ولكنك لن تظــل هنا بعد اليوم فى الجزائر . فاهم ! !

* * *

ويقول صديقه « بْريس باران » .. « لقد كان « كامى » بذلك أول صحفى يطرد من الجزائر » .

* * *

وكان موقف « كامى » هو موقف « الإصلاحى العملى » الذى رأيناه فى بداية هذا الفصل . لم يكن « ثورياً مذهبياً » مثل « سارتر » ، ولو كان مثل « سارتر » لاختلف مع المستعمرين اختلافا مذهبيا — بالضبط كما اختلف « سارتر » مع مواطنيه الفرنسيين ، ولكنه كان يريد إصلاحات عملية . لم يكن يتحدث فلسفة ، ولكنه كان يتحدث « أعمالا » تنقذ الجزائر ، وتحفظ علاقتها بفرنسا كما ... .

وكان « كامى » هو الناقد الوحيد الذى « استفرد » بالاستيطان الفرنسى فى الجزائر . واستفرد به الاستيطان الفرنسى فى الجزائر . ففى سبتمبر سنة ١٩٣٩ أنشأ « باسكال بيا » جريدة فرنسية مسائية من جريدة « لا لجير ريببليكان » الصباحية .

وصار « كامى » رئيسا لتحرير الجريدة المسائية التى أسماها « لوسوار ريببليكان Le Soir Republicain » ، ولم تكن بالجزائر صحف مسائية . ثم صارت هذه الصحيفة الوحيدة مسائيا ، والوحيدة التى تتحدث باسم اليسار . وفى أكتوبر سنة ١٩٣٩ توقفت « لا لجير ريببليكان » الصباحية ، وانفرد كامى « باليسار » كله فى الجزائر .

وبدأت حرب « كامى » مع الرقابة العسكرية الفرنسية . وبدأ « كامى » يهزها بمقالاته ، ويلطم إيديولوجياتها ، ويعصف بالأسس التى يقوم عليها « الظلم » الفرنسى فى الجزائر . واشتهرت مقالاته وذاعت بعد ذلك مع نذر الحرب العالمية الثانية ، واجتياح الروس لبولنده ، ثم دخول الجيوش النازية أراضى الدول الأوربية .

وتهافت الشباب من المثقفين على جريدة « كامى » المسائية . كان « كامى » يعبر عن « روح العصر » ، وبدأت كتاباته السياسية « تتجرد » شيئاً فشيئاً ، وبدأ يتحول إلى المذهبية . كانت نذر الحرب و « روح العصر » التى يطبعها اليأس قد سلبته القدرة على المناقشة على مستوى التفصيلات المادية . وبدأ « كامى » يجنح إلى مناقشة الكليات والقضايا الكلية . لم تعد طبيعة العصر طبيعة إصلاحات ، ولكنها مسألة جوهريات .

« إننا يائسون ، لقد تهاوت الآمال وماتت العقائد باندلاع هذه الحرب . إننا لا نملك سوى أن ننهار معها — وسننهار معها لأنها ستجرفنا مع ما تجرفه الآن من قيم ومعتقدات وآمال . . نعـــم إننا يائسون . . ولسوف يكبر يأسنا ويضخم . . ومع اليأس لن نبالى . . ومع اللامبالاة سنحس بعدمية الوجود » .

« إن الذين حاربوا حرب سنة ١٩١٤ كانت الآمال ما تزال تدب فى صدورهم وتنبض مع نبض القلوب . كان العالم كالواجهة الأنيقة يبدو أنيقا . . وجاءت حرب سنة ١٩١٤ لتهز الواجهة فلا تقوى على تحمل الهزة . . تهاوت عند أول احتكاك حقيقى . . وذعر الرجال . . وتلفتوا حواليهم كالفئران المذعورة . . صفر النظرة مسحوبى الوجوه زائغى التفكير . . والقنابل تدوى والطائرات تئز والدبابات الهائلة تتحرك . . وحرب الخنادق والموت بالجملة . . والغازات السامة . . والميكروبات . . والإنسان . . الفرد . . لا قيمة لجورج أو جون أو وليامز . . لا قيمة للفرد . . اللإنسان . . لاشىء سوى الضياع والانهزام واللا أمل . . لا شىء سوى اليأس . . ولكن الجيوش . . الدولة . . المجتمعات ككل . . ترفض الانهزام . . إن القوميات هى التى تحارب لا الإنسان . . الدولة هى التى تحارب لا الفرد . . والفرد استسلم . . أثخنته الجراح وبقرت عقله الإيديولوجيات . . وأيأسته الفكر وأضاعه القلق . .

لقد كانت حرب سنة ١٩١٤ التجربة الحقيقية لاختبار زيف الفردوس الإنسانى من حقيقته . . لتجربة إرادة السلام وصمود «النوايا الطيبة» . ولذلك فإن هتلر ما كاد يصرخ فى الدول الكبرى حتى ثارت لكرامتها ، والقوميات لشرفها . . وهتف السياسيون ونادوا . . ملأوا الناس بالدعاوى والأناشيد

والنداءات .. ودخل الفرد الحرب مفعما بالأمل .. وإذا بالأمل يفنى .. كانت الحرب بشعة بشاعة مذهلة .. قذرة قذارة لا بعدها قذارة .. وانتهت الحرب ومرت عشرون سنة لا غير. جيل واحد فقط لا غير. وها هي ذي تبدأ من جديد .. أبشع وأقذر وأهلك .. ماذا جرى للناس؟ هل جنوا؟ هل أصابهم مس؟ لقد كنا نلهو بشعاعات الشمس ونصنع من ضفائرها الذهبية أهازيج المستقبل ومخملات الأمل .. وكنا نلقى بأجسادنا فى مياه البحر ونلمع تحت ملحه الوهاج .. وكنا نرقص ونطعم ونضحك .. ونختلف ونحزن لخلافاتنا .. ولكننا ما كنا نصل أبداً إلى حد القتل .. القتل جنون .. والقاتل مجنون .. وربما جاز أن يجن واحد .. اثنان .. لكن أن تجن البشرية كلها!.. بالجملة! .. أيمكن أن يكون الجنون كالطاعون! أيمكن أن يكون معديا! .. مستحيل ومستحيل .. ومليون مرة مستحيل ..

ــ مستحيل أن «نرضى» و«نستسلم» .. مستحيل .

ــ إنها الثورة .. وآخر حدودها أن ينتهى إيماننا بالإنسان .

ــ وربما ــ بعد أن تنتهى هذه الحرب ــ قد تونع الأشجار من جديد .. وتتفتح بالأزهار ..

ــ ربما ..

— ربما . . لأن الوجود ينتصر دائما على التاريخ . .

— لكننى لا أستطيع وقتها أن أقول . كم عدد الرجال الذين سيبقون أحيـــاء ليروا الأشجار . . والأوراق . . والزهور .

— ولا أستطيع وقتها أن أقول . . إن الإنسانية لن ترى الحرب من جديد ، ليثق الإنسان أنه فى يوم من الأيام سيضطر أن يبذل دمه من جديد . . وينحر حياته مرة أخرى .

— وليثق الإنسان كذلك أن عظمته هى فى تحدى ما هو أعظم منه . . هى فى قتال من هو أكبر وأعتى وأعظم .

— إننا لا نطلب اليوم السعادة لأنفسنا ، ولا يجب أن نطلبها اليوم . إننا نطلب العظمة . . فى اليأس . أن نكون عظاماً فى يأسنا .

— ونحن نعلم أن الظروف المادية هى التى تصنع التاريخ . . وأن التاريخ هو الذى يقف حائلا بين الإنسان وبين استمتاعه بالوجود . . وإذن فقوى التاريخ قوى معادية للانسان . . لم يحدث مرة أن عمقّت قوى التاريخ إحساس الإنسان بالسعادة. إن قوى التاريخ تعمق وهم الإنسان بالوطنية ، بالجماعية ، بالسلام ، بالحرب ، بالقومية . . ولكنها لا نعمق تمتعه بالحياة ، على العكس . إنها تصرفه عن الاستمتاع بالوجود . . تضلله إلى حوار وشوارع مسدودة عن الطريق المباشر إلى التمتع بالحياة .

— والظروف المادية هى التى خلقت الحرب العالمية الأولى . وهى أيضاً التى خلقت الحرب العالمية الثانية . إنها التى تخلق التاريخ . لذلك فنحن ضد الظروف المادية وضد التاريخ .

* * *

— وينضم كامى إلى حركة المقاومة .

إذا كانت ظروف فرنسا المادية تحتم منطق التاريخ ، وتحتم احتلال فرنسا ، وهزيمة العالم ، وانتصار النازية ، فكامى ضد الظروف المادية ، والتاريخ . وحتمية التاريخ ، ومنطق التاريخ .

وحاول « البير كامى » أن ينخرط فى سلك الجندية ، ولكن صدره المصاب باعد بينه وبين القبول . وأغلقت « لوسوار ريببلكان » . وطردوه إلى باريس . وظهرت آخر طبعة للجريدة وصفحتها الأولى بيضاء . . تماما . . تتوسطها هذه الكلمات بمانشيتات عريضة . .

— « إن لوسوار ريببلكان ليست كالصحف الأخرى . إن لديها دائما شيئاً تقرأه فيها » .

* * *

وفى باريس انضم البير كامى إلى جريدة « سوار أبارى

Soir à Paris ناقداً أدبيا ، ولكنه ظل يكتب فى السياسة لمجلة اليسار « لالوميير La Lumiére » .

وكانت أحزان الحرب والظلام البشع الذى خيم على أوربا قد رانا عليه بأثقال من الهموم . ووسط هذه المتاهات اكتسبت الألفاظ والجمل والبلاغة معان جديدة . إن البلاغة التى ينتجها السلم ، أو التى تتخلق وسط الفراغ الغامر الذى يعيش فيه الأدباء وقت السلم ، وأيام الرفاهية المادية ، ليست هى نفسها التى تعيش مع الأدباء أيام الحرب .

الحرب تريد الكلمات التي « ترن » — والتى لها وقع القنابل وأزيز الطائرات ودوى المدافع وصراخ الثكالى وآهات اليتامى ودموع الأطفال .

الحرب تريد التعبير الذى يعيش كالضلوع ، لصق القلب ، ويستقى حياته من الدم الحار السيال .

وتعلم « كامى » مانشيتات مثل « الحرب » — « الهزيمة » « استسلام بلا شروط » .

وتعلم قوة الصورة — الصورة التى لا تحمل أى كلام سوى ما فيها من تفاصيل وحدود ودلائل . وكان ينشر صورة القتلى فى الصفحة الأولى — بطولها وعرضها — وبلا كلام .

ليس بين الناس الذين يشتركون فى تجربة واحدة إلا أقل الكلمات — وأوجزها .

وعندما يكون الأدب صادقاً — والفن صادقاً — لا يسرف فى الكلمات أو التعابير أو البلاغة .

وإن الكلمة الواحدة لتثير فى مكانها الصحيح آلاف الصور لدى قرائها ممن يشتركون مع الأديب فى نفس التجربة .

لذلك يجب أن لا يهرب الأدب أو الفن إلى موضوعات بعيدة عن تجارب الناس. وعندما يفعل الأدب أو الفن ذلك يلجأ، كحيلة لتغطية بعده عن الجماهير وعن أحاسيسهم ، إلى الزخارف اللفظية والاستطرادات البلاغية والتشبيه والاستعارة .

ولا يمكن أن يوجد شاعر يحس إحساساً صادقاً عميقاً « وجودياً » بفقد ولده مثلا ويجلس ليكتب قصيدة عن الموت ينمنم فيها ويزخرف ويشكل ويعيد التشكيل .

إن الإحساس الصادق يملى تعابير صادقة — لأن التعبير الصادق عصب يمتلأ بالحس والنبض — بالماء والدم — باللزوجة والانفعال . وليس فيـــه زخرفة ولا نمنمة ولا استطراداً ولا بلاغة .

ويحمل كامى تجاربه ، ونفسه الغثيانة ، ويزحف بليل مع

الجماهير الزاحفة تحت وهج ظلام باريس المتلألأ بالأنوار الكاشفة ومصابيح الطائرات وبرق الطلقات . لا حاجة له إلى كتب أو مراجع . لا يستقى تجربته من بطون الكتب . ولا يسترجع تجارب الآخرين ويكتب من خلال إحساس الآخرين بالحياة . لا يعرف التجارب الكتبية . وإنما يغمس ريشته فى الدم المراق كالأنهار ، والقلق الكئيب فى الوجوه ، والحزن العميق فى العيون ، ويكتب بدم الحياة وماء الأعصاب . وهذا هو الأدب عندما يكون صنو الحياة نفسها . عندما يكون وجوداً كالوجود . عندما يشمخ كجبال الهملايا أو يتفرد تفرد الربع الخالى ، أو يقسو قسوة شمس الاستواء ، أو يحنو حنو طيور البطريق ، او يبسم ويرق رقة الموناليزا .

— وطوبى لنيتشه عندما قال . لا أحب من الكتاب إلا من يكتبون بالدم — دمهم .

— وطوبى لمن يقول معى ليس من الأدب إلا الأدب الذى يحيا رعشة الوجود ، وعصابية الحياة ، وقلق الميلاد ، واستسلام الموت .

— وطوبى لكامى وهو يتشرد ويتصعلك . وينتقل كوحش الفلاة ، يعيش الوحدة والانعزال ، وينام النهار ، ويعمل الليل كالضوارى ، يتجسس ويتحفز ويهجم فلا يرحم ولا يلين .

ويصدر « الكفاح Le Combat » فى أغسطس سنة ١٩٤٤ ،

ويبدأ يحقق أخيراً ما تمثله يوماً كصحيفة وأدب ، وما أراده لهما من رساله .

* * *

ولقد تنشأ البير كامى نشأة غير دينية ، وكان يقرأ ويتعلم ، قراءات وعلوما لا تمت بصلة للأديان ، ولا تقوى فيه العزم على الإيمان بالإنسان ، وتباعد بينه وبين التفكير الدينى .

وكان البير كامى كغيره من الشبان ، إبّان دراساته الجامعية ، فى مدينة الجزائر ، يلهو تحت دفء الشمس وعلى شاطىء البحر الأبيض ، لهو الفتى ابن العشرين . تزوج كما قد يتزوجون زواجا عجلا ، وطلق كما قد يطلقون بلا اكتراث أو اهتمام . لم يعنه فى حياته وقتها سوى أن يتكسب بعض المال لينفق منه عن سعة على اهتماماته العاجلة ، ولكنه لم يكن يتكسب مع ذلك ما يكفى الضروريات .

وكانت سنين التكوين أو التشكيل تلك سنين شبوبية قاسية خطيرة لا صبر فيها ولا وجل . وكان كل شىء لديه قابلا للتحقيق . ولم تكن الجزائر سوى بوتقة ضخمة تلتقى فيها الجنسيات والمذاهب والنظريات واللغات والتقاليد ، وتتفتح كل جماعة عنصرية فيها مستقبلة أفكار وتقاليد الجماعات العنصرية الأخرى ، صانعة من الجزائر جسراً فكرياً بين قارتين ، ووطنا

مثالياً تعمق فيه المعايشة والأخوة . ولكن الأهم من ذلك كله أن الشباب المفكر واسع العينين عند ما يعيش على أرض كهذه فإنه يستيقظ من غفوة المراهقة على إشراقة الشخصية ذات الأبعاد العالمية . ولذلك فإن الفرنسيين الذين عاشوا فى الجزائر كانوا أعمق وأعرض مما كانوا يرون هم فى أنفسهم . ولم تكن هذه هى حال الفرنسيين الجزائريين وحدهم ، ولكنه كان حال الجزائريين المثقفين كذلك — كان شعب الجزائر الصغير شعباً بلا تقاليد مؤثلة ولكنه لم يكن بلا جمال شعرى . ولما وعى مثقفوه حقيقته ، وجدوا أنهم ليسوا أقل من أن يقولوا كلمتهم التى أراد شعبهم أن يقولها للإنسانية والتاريخ . وخرج هؤلاء المثقفون بأسماء لامعة فى عالم الأدب . . جان جرينيه . . كلود دى فرمينفيل . . رينيه جان كلو . . جابرييل أوديسيو . . أحسوا أنهم حيال رسالة لهم للإنسانية . . رسالة قد يستطيعون تحقيقها بعد مائة سنة من الاحتلال . . أو بعد هزيمة الجزائر واحتلالها بمائة عام .

وقد يظن القارىء أن هذه الرسالة هى «قيمة» جديدة تعلو على كل ما أعلته أوروبا من قيم ، أو حضارة جديدة تختلف مع الحضارة الأوربية أو تتقدم عليها .

ولكن الرسالة الجديدة لم تكن شيئاً من ذلك . إنما هى فيض واع انبثق عن ضرورة حضارية ، فلقد كانت الجزائر

تجوب أطرافها دوريات الجيش الفرنسى ، ويحكمها حاكم عام فرنسى هو غالباً قائد عسكرى ، و تتفجر قوانينها عن الاستراتيجية العسكرية ، أو الضرورات الحربية . ورسالة الجزائر بين المحدثين أيام «كامى» كانت تحويل الجزائر التى تحكمها العسكرية إلى جزائر مدنية تلتقى فيها الحضارات وتنصهر مكونة الشخصية الفكرية الجزائرية والفكر الجزائرى المستقل . فالرسالة الجديدة هى أن تكون الجزائر مركزاً إشعاعياً حضارياً كبقية أجزاء العالم المتحضر ، وأن تضيف إلى التراث الإنسانى ما تتسم به من ذاتية وطاقات سيكولوجية كامنة .

وتحققت هذه الرسالة بعد ذلك بعشر سنوات عندما غزت «المدرسة الجزائرية L'Ecole d' Algers » باريس ، ولمعت فيها أسماء كتاب كثيرين ، واشتهرت عنها كلمات مثل ــ الشباب البحر ــ الشمس ــ Soleil — Mer — Jeunesse . ولم تكن هذه الكلمات جديدة ، فقد ترددت من قبل فى الأدب الإغريقى منذ آلاف السنين ، ولكنها فى الجزائر اكتسبت أبعاداً جديدة .

وتوفرت جماعة من الأدباء على البحث فى أعماقها واتجاهاتها ومعانى الأدب الجزائرى الجديد . وقدر لهذه الجماعة أن يتولى ريادتها « كتبى » يدعى شارلو Charlot ، كان يصدر بشأنها المقالات والمنشورات ومجلة تدعى « الشواطىء Les Rivages» .

ولم يكن هناك من باحث أو متنبيء بالروح الجديدة والأدب الجديد إلا ويذهب « يسهر » عن « شارلو » .

وفى أمسية من تلك الأماسى قدموا إليه «البير كامى» . وكانت أمسية تاريخية تعرف فيها « أوليس » إلى نفسه عندما تعرف على رفاقه ، واكتشف «كامى» فى مجلسهم معنى فكره وأدبه ، وكان حتى قبل هذه الليلة لا يعى إلا مشاكله اليومية وقسوة حياته ، وأفراحه التى تتخلل أيام بؤسه .

واكتشف «كامى» معانى : الشباب والبحر والشمس Jeunesse, Mer, Solei . ولم يبق إلا أن يضيف اليها التاريخ Histoire والموت la mort ليتكامل « البير كامى » . ويصبح « كامى » المفكر والأديب . ولم يكن وقتها قد تجاوز الخامسة والعشرين ، وصار الأديب الذى يتحدث عن الشباب وعن البحر وعن الشمس — شباب وبحر وشمس الجزائر .

« وفى الربيع كانت الأرباب تحل فى « تيباسا » وتتحدث من خلال الشمس وعطور الأزهار . . . . »

« وعندما يشرق الصباح الريان ، ويتألق فوق المياه الصافية والسماء رقيقة رقة العين التى غسلتها الدموع ، كانت الضياء تعم مغلفة الأرض وما عليها ، محددة أشكال المنازل والأشجار ، خالقة من رسومها فنوناً من اللوحات البارعة والمناظر الرائعة .. تغرق الأرض فى النور ... »

وكان الفنان «كامى» يحس تجاه مناخ كهذا إحساس المكتفى بالطبيعة ، أو أن الطبيعة وهى بهذه الروعة تلتقى بنفسها ، ولا يمكن أن تحيل نفسها إلى «شىء» خارج عنها .. إلى أرباب . أو أساطير . «من كان يحتاج إلى الحديث عن ديونيسوس ؟» إن الأرباب لا يوجدون فى الجزائر .

« C'est que, en Algérie, les dieux n'existent pas. la nature algérienne semble se suffire à elle-même : peut-être le doit-elle à la situation du pays entre deux immensités dépeuplées : le Sahara et la mer. Dieux absents, que dis-je : Dieu absent. »

.. ربما لأنها تقع بين مساحتين من الأرض غير آهلين: الصحراء من خلفها والبحر من أمامها . لذلك لم يكن الناس يفكرون تفكيراً ربوبياً ، ولا يعرفون إلا اللهو البرىء الذى لا يميل إلى ما وراء الطبيعة فى كثير أو قليل .

« Ici n'existe que la Joie immédiate, légère de toute métaphysique. »

وما يكاد الشتاء ينتهى، وما أقصره فى الجزائر ، حتى يسارع الناس فى المدن إلى شاطىء البحر يغرقون أنفسهم فى مياهه ويغتسلون فى شمسه .. هذا هو ما كان الناس يحبونه فى الجزائر .

« Ce qu'on peut aimer à Alger, C'est ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue. »

ولم يكونوا لذلك يفكرون إلا فى اللحظة التى هم فيها . كانت أحاسيس اللحظة التى تهيؤها لهم الشمس والبحر ، تسدل بينهم وبين التفكير فى المستقبل أو فى الدين ستاراً كثيفاً . وكانوا يغرقون كل همومهم فى البحر ، وفى الشمس ، وفى ليل الجزائر .

Grande mer, toujours labourée, tougours vierge, ma religion avec la nuit.

وإن من يقرأ هذه الكلمات لألبير كامى ليدرك إلى أى حد كان هؤلاء الفرنسيون المستوطنون « أبناء الطبيعة » فى الجزائر . وفى اعتقادى أن ماتمثلوه حقائق واقعة ، أو ماديات ، مثل البحر والشمس ، ليس إلا معان كلية ، هى الحرية فى أوسع أشكالها ، إذ ماذا يكون البحر هنا إن لم يكن هو الحرية . وإننا لنسمع من « كامى » نفسه هذا الترديد وهو يغنى للبحر وللحرية أغنيته هذه المرحة :

« كنت أتعرى وألقى بنفسى فى البحر أغسل فى مائه ماعلق بى من روائح الأرض فتذوب وتمتزج بروائح البحر ؛ وهكذا يلتقى الاثنان : البحر والأرض . فوق جلدى ، متعانقين متحابين ، والشفة على الشفة ، بعد طول شوق وحب . أما أنا فحالما أدخل الماء وأحس بصدمته واللزوجة الباردة غير الشفافة التى تشملنى فيه ، أغطس فى طنين يأخذ على مجامع أذنى وسمعى ، وتتصلب رقبتى وتندفع المرارة فى فمى ، ثم أعوم

وذراعاى تعملان تحت الماء وفوقه ، تبقعهما المياه والشمس ، وتكسبهما لون الذهب الذى يصبغ كل عضلاتى . ويسيل الماء من حولى على جسدى ، وتشملنى من موجه رجفة تمتلكنى وتجذبنى — فأغيب عن الأفق أو يغيب الأفق عنى . وعلى الشاطىء أسقط على الرمل ولا أحس بالعالم ، وأدخل فى إحساسى بثقل عظمى ولحمى ، تفقدنى الشمس قدرتى على الحركة ، ومن بعيد لبعيد أنظر إلى ذراعى ، أو إلى البرك الصغيرة التى يخلفها الماء المنحسر على جلدى وهو يجف ، وبقع الماء تلمع ، وزغب الشعر الأصفر يختلط فى بريقه ببريق حبات الملح » .

هذه الصورة أغنية تضج بالحس وتنبض بالدم ويخضبها عرق الحياة . إنها من لحم الحياة . وراويها ابن مخلص للطبيعة ، يحيا فى عالم حسى أو فى عالم تلخصه كلمتان : « المرح والحياة joie et Vie » .

ويصف « كامى » هذه الأيام بأنها « بربرية سعيدة » ، أخرجه منها أستاذه « جان جرينييه » . ولم يكن « جرينييه » يعرف مايعيش فيه كامى من لهو ومتع ، ولكنه قدم إليه كتابه « الجزر Les Iles » . وجلس كامى ليقرأه ، وليخرج من بين صفحاته ومزاجه ويجرى مع اللذين يجرون ، يسبح ويقفز ويضحك ويمسك بأسراب شعاعات الشمس الحانية ، ولكنه

فجأة يدرك « أن هذه الأجساد الجميلة الرائعة سوف تفنى تموت ، ومع ذلك ليس لنا إلا نحبها حب اليأس » .

« وربما كانت طريقة «جرينييه» هى الطريقة الوحيدة التى يمكن أن تأخذ بيد شاب تربى على غير تقاليد الدين وتعلم أن يفكر لنفسه ويفكر بعمق .

ولم أكن أحس أنه تنقصنى الآلهة . فهناك آلهتى . الشمس والبحر والليل ... ولكنها كانت آلهة متعة . وهى آلهة تملأ صاحبها ولا تحسه بحاجة إلى عبادة أخرى ، ولكنها كذلك تفرغه ، لأنها وقد استأثرت به قد ينساها صاحبها ولا يطلب إلا المتعة التى تكمن خلفها ، المتعة لذاتها . وكنت أحتاج إلى أن يذكرنى أحد الناس بطبيعة الإنسان الفانية ، وبما يحيط الوجود من أسرار وقداسات ،وبالحب الذى لا يتحقق ، حتى أعود يوما من الأيام إلى آلهتى الطبيعية أقل كبراً وصلفاً . وهكذا أدين لجرينييه ليس بالإيمان الذى لم يطلبه يوما ، والذى لم يكن بوسعه أن يعطيه أحداً ، بل أدين له على العكس ، بالشك الذى لن ينتهى ، والذى منعني مثلا من أن أكون « هيومانيا » بالمعنى المتداول هذه الأيام ، أى أن يعميني إيمان ضيق الأفق » .

ويقول « البير كامى » :

« وفى الوقت الذى اكتشفت فيه كتاب « الجــزر Les Iles » اعتقدت أننى أريد أن أكتب ، ولكننى لم أقرر الكتابة فعلا إلا بعد نهاية قراءة هذه المقالات » .

وهذه الفقرة السابقة من أهم ما كتب فيلسوف كاتب كبير مثل « البير كامى » ، فالحياة الأدبية قلما تحفل بصراحة كصراحة « كامى » . وليس كتاب « جرينييه » بالكتاب « الرائع » فى الأدب والفن والفلسفة ، ولكن روعته واهتمام الناس به الآن تعود إلى تأثر « كامى » به وتأثيره فى « كامى » .

وهناك من الكتاب والكتب ما له آثار بالغة على قرائه ، وهذه الآثار هى التى أبرزها « سارتر » عندما قال بأن ما يكتبه الكاتب ، بحكم تأثيره فى الناس ، لا يمكن أن لا يسأل عن قيمته ونتائجه ، فالكلمة كالمدفع والطائرة ، أو كأسلحة الحرب الاستراتيجية ، تقيم المجتمعات وتقعدها ، وتسوى الأفراد أو تنحرف بهم . وهو مانوه عنه « ســـارتر » بالالتزام فى الأدب والفن .

وإذن فهناك اشخاص مصيريون ، وكتب مصيرية ، وكتاب مصيريون . و « جرينييه » من هؤلاء الكتاب المصيريين الذين يصنعون قدر الناس ، ولقد صنع واحداً من خيرة الناس بمقالاته المعنونة « الجزر » .

وبالمثل هناك لحظات مصيرية فى حياة الأفراد . وكانت لحظة إصابة « كامى » بالسل لحظة مصيرية حافلة بالدلالات ، عامرة بالتكوينات المستقبلية . وعندما قال الطبيب له وهو يحزم حقيبته ويفرك يديه : « اسمع يا ألبير . أنت شاب

وقوى وسأكون صريحاً معك : أنت ستموت » . . . عندها صدم « كامى » وكانت صدمته صدمة وجدانية أكثر منها صدمة ذهنية . أيأسته من الوجود ، وأبأست أيامه . وأعقبها تفكير طويل مستمر ، ولو قال له قائل وقتها . . كامى . أنظر الشمس... والسماء والنسيم ، أنظر هذه الأزهار المتفتحة تحسس .هذه الزهرة . لنازعته نفسه أن يتحسسها .. وأن يبتعد عنها فى نفس الوقت .. ما جدوى أن تكون الزهرة جميلة ثم تموت بعد يومين ؟ . . وما جدوى أن نعيش بضع عشرات السنين ثم تفنى فى النهاية ؟.. وما جدوى أن يكون الوجود جميلا ثم يؤول الإنسان فيه فى خاتمة المطاف إلى القبر ؟ .

لقد أقنعه كتاب « جرينيه » بالتناقض الذى يتسم به الوجود ، وقلق الإنسان إزاء هذا التناقض ، وهو قلق ينخر فى سعادة الإنسان كالدودة التى تنخر فى الثمرة الناضجة .

وأقنعه المرض أن لا جدوى من السعادة أو العيش ، فمآل الحياة فى النهاية إلى الموت الأكيد .

وكانت تجربة المرض من الغزارة والكثافة لتدلل له على أن متع الجسد إنما هى أفراس سراع تعدو كالأطياف ، وأن الإنسان لا يمكن أن يقيم حياته على مبدأ المتعة والاستمتاع ، وإنما يجب أن يكون لها أساس أرسخ وأقوى .

وفى اعتقادى أن « كامى » ما كان يمكن أن يتجه هذه الوجهة العقائدية ما لم يكن قد أصيب بالسل فى السابعة عشرة من عمره . وإلى السل يرجع الفضل فى اكتشاف « كامى » لأبسوردية الحياة ، وله يدين « كامى » بتحوله من الحس والحسيات إلى التفكير والذهنيات ، اللذين ورثاه القلق وعذابه .

والذى يقرأ « البير كامى » يعجب من تردد كلمة « التنفس » و « التنفس » فى أكثر من مكان ، وأكثر من عمل ، حتى ليكادا يكونا كاللازمة فى كتبه ومقالاته . وهو أمر يعود حتما إلى إصابته هو نفسه بعلة فى جهاز « النفس والتنفس » .

ولذلك فإن « كامى » عندما يدفع إلى المطبعة بكتابيه « L' Envers et l' Endroit » و « أفراح Noces » ، فإنه يصدر فيهما عن تأثره المبكر ، أو فورية الصدمة الأولى ، بالمرض وبكتاب « Les Iles » لجرينييه .

ولو قال قائل إن « كامى » كان مقلدا لسارعنا إلى نفى هذه التهمة عنه ، فتجربة الموت وعرضية السعادة والمتعة فى الحياة ، هى تجربة عاناها « كامى » نفسه ولم يقلد « جرينييه » فيها . وإذا كان « جرينييه » قد كتب عن هذه التجربة فهو يكتب عنها وهو يقف منها موقفاً فكرياً ، أى أنها ليست تجربة واقعية بقدر ماهى تجربة ذهنية . أما « البير كامى » فلقد عاش

التجربة وحيا كل رعشتها وآنياتها ، ومن ثم فهو لم يقلد « جرينييه » ، وإنما كان لجرينييه فضل تشكيل أفكاره ، أو بلورتها ، أو دفعها من أعماقه إلى سطح شعوره الخلقى ، الذى يعبر ويشكل . لذلك فإن « كامى » ظل يشك حتى عام ١٩٥٨ فى « أصالته » التعبيرية فى هذين الكتابين ، لأنه كان يعتقد أنه فيهما قد تأثر بأسلوب « جرينييه » ، ولم يكن قد وجد أسلوبه بعد . ولا يؤمن « البير كامى » بأن الأسلوب يمكن أن يقلد ، فالأسلوب شخصية . ولا يؤمن كذلك بأن أسلوب عصر يصلح لأسلوب عصر آخر ، فأسلوب العصر هو شخصية العصر . لذلك فإن كتابيه السالمين ، فى اعتقادى ، هما حقل التجارب الذى فيه عرف « كامى » نفسه ووجد أسلوبه ، من خلال الممارسة الفعلية .

وعندما عرض عليه أصدقاؤه سنة ١٩٥٨ إعادة طبع الكتابين رفض أول الأمر ، ثم قبل بعد أن كتب مقدمة طويلة اعتذر فيها عن الشكل الذى كتبا به . ولكن بعض النقاد عللوا ذلك ، بأن كامى عندما كتب الكتابين كان فقيراً يعانى ضنك العيش والحاجة وقلة المال . وهذا هو السبب فى رفضه إعادة طبعهما ، فلقد أثرى الآن وصار من كبار المتكسبين من الأدب والفن ، أى صار بورجوازياً من القشرة العليا للبورجوازية . وهذه ظاهرة تكاد تكون عامة ، وجدناها فى « إرنست

هيمنجواى» ، و «ريتشارد رايت» ، و «چيوفانى ڤيرجا» ، و «سنكلر لويس» ، «وجون شتاينبك» . والعهد قريب برفض «إرنست هينجواى» نشر مجموعة القصص القصيرة ومسرحيته الوحيدة «الطابور الخامس» لأنه قد تبرأ من المرحلة البنائية الأولى فى حياته ، لأسباب منها الاجتماعى ومنها السياسى .

ولكن الأمر يختلف مع ذلك فى حالة «البير كامى» ، فكامى كان من أول حياته «أديب أسلوب» ، يخشى جداً من فجاجة الشكل الذى يكتب فيه ، والأسلوب الذى يكتب به ، ويعانى الكثير فى سبيلهما معاناة لا حد لها .

والفترة التى عاشها «كامى» — فى بداية حياته الأدبية ، فترة اتسمت بهذه المعاناة من أجل إيجاد الأسلوب والشكل الصحيحين ، ففى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وسيطرة التحليلات النفسية ، ونظرية اللاشعور ، وسيادة القومية ، بدأ الكتاب لا يلقون بالا إلى المعيار الأدبى القديم . سواء فى الشكل أو فى الأسلوب ، وأخذوا يبحثون عن معيار جديد ، ومن ثم كونوا الجمعيات و«الكافيهات» الأدبية ، وانتهى عهد الصالونات .

ومن هذه «الكافيهات» كافيه «ڤولتير» الذى صدرت منه منشورات السرياليين المسمين بالداديين ، وكافيه «دى فلير»

وكافيه « لابيه » ، وبار « دى بون رويال » .

وهذه « الكافيهات » حلت محل الصالونات القديمة ، التى تسيطر على الحياة الأدبية القديمة ، والتى كان إنتاجها هو إنتاج القلة والنخبة الموسرة . أما « الكافية » فهو للانتاج للناس ، وللدعوة العامة ، والمناقشة المفتوحة ، والاحتكاك بالحياة احتكاكا مباشراً . وإنى لأذكر الأديب « جورج مور » وهو يفاخر بالكافيه ويقول إنه لم يتخرج من جامعة أو كلية ، ولكنه خريج الكافيه .

ولم يكن ينقص جماعة « الكافيه » إلا الأسلوب ، فالأفكار تعج بها رءوسهم ، وتضطرم بها روح العصر ، ولكن الأسلوب والشكل هما ما كان ينقص هؤلاء الناس .

لذلك فليس من الغريب أن يتألم « توفيق الحكيم » كل هذا الألم فى مقالاته « زهرة العمر » وهو يبحث لنفسه عن أسلوب وشكل ، وسط متاهات الأساليب والأشكال العربية الكلاسية والرومانسية القديمة والمحدثة ، ثم وسط الحشد الهائل من مدارس الأسلوب والشكل الأوروبية ، ابتداء من الإغريق فالرومان ، فكلاسية عصر النهضة ، فرومانسية القرن السابع عشر والثامن عشر ، فكلاسية الثامن عشر المحدثة ، فرومانسيته ، ثم واقعية القرن التاسع عشر ، فالواقعية الاشتراكية للربع الأول من القرن العشرين ، ثم السريالية والوجودية .

وإذا كان جهد « توفيق الحكيم » فى هذا المضمار هو جهد التائه فى مرحلة انتقالية تمر بها بلده ، فإن « الحكيم » لم ينجح فى اتخاذ أسلوب ينفرد به ، وشكل يجمع بين ذاتيته وبين ذاتية عصره ، وإنما ضل الحكيم طريقه ، وأغرقته المدارس الأدبية ، فعاش بينها ، وانسحب من واقع عصره ، بمكانيته وزمانيته ، وتحوصل داخل « الثقافة » ، وصار علماً على المثقفين ثقافة أوروبية ، فى وقت كانت الثقافة فيه فى مصر ، فى لحامها ، ثقافة عربية أزهرية . أى أن « توفيق الحكيم » اكتفى من الثقافة الأوربية بالثقافة ، بذاتها ، وبذلك صار أحد « الهيومانيين » ، أو قطباً بارزاً فى « الهيومانية » الجديدة فى مصر فى ذلك الحين ، وبعده من أحايين ، آخرها دخوله فى ثقافة « اللامعقول » ، واحترافه الكتابة لها ، مع أنها مدرسة أدبية ، تصدر عن وعى ذاتى بلا معقولية الحياة ، ولا يصدر أصحابها فيها عن تقليد . وليس « الحكيم » فيما يكتبه مما يندرج تحت باب هذه المدرسة ، إلا مقلداً وليس مفكراً أصيلا ، وفارق بين من ينفعل بتجارب وانطباعات وأفكار معينة ، فيكد ويبحث عن الشكل الذى يصوغها فيه ، فيجده فيما يسمى مذهب « اللامعقول » أو « الطليعة Avant - Garde » ، وبين من يدخل « الثقافة الجاهزة المعدة من قبل » وينشىء فيها ويقلد .

وإذا كان « كامى » قد دخل هو أيضاً فى أسلوبية « جرينييه » فذلك لأنه لم يكن قد وجد أسلوبه وشكله هو ،

والأسلوب والشكل لن يتأتيا بالتفكير النظرى ، ولكن بالتطبيق العملى ، وحتى يكتب الكاتب ويؤلف فهو لن يجد أسلوبه ، وإنما هو يكتب أولا ، وفى هذه المرحلة سيقع فى محاولة التقليد ، ثم يجد أسلوبه وشكله من بعد ذلك . وليس عيباً أن يكون قد تأثر بأحد الناس فى المرحلة الأولى ، ولكن العيب الأصيل هو أن يستمر فى التقليد ، وفى الحياة كزنابير العسل على منتج النحل الدءوب .

الفصل الثانى

بين نعم ولا

من الواضح على أى حال أن دور الأم — التى ما عاد فى استطاعتها أن تتعرف على ابنها — قد انتهى فوق هذه الأرض . »

« هناك قوى لا تنكر فى هذا العالم الذى نستطيع فيه أن ننكر كل شىء . ولذلك فنحن أيضاً نؤمن بأشياء على هذه الأرض ، فى الوقت الذى يبدو فيه كل شىء عليها غير محقق . . . وحب الأم لابنها هو يقينى الآن . . . »

« أنا لا أريد أن أجرح شعورك ولكن حب الأم لابنتها لا يمكن أن يتساوى بحب الأم لابنها . إنه حب أقل عمقاً . وكيف أستطيع الآن أن أعيش بلا حب ابنى ؟ . . . »

البير كامى فى « سوء تفاهم »

* * *

كتب البير كامى كتابيه « L'Envers et l'Endroit » و « Noces » ، مستقيا مادتهما من تجاربه الشخصية . والكتابان برمتهما مقتطفات من حياته فى الصبا والشباب . ولم

أجد كاتبا كتب كثيراً ــ بل أكثر ما كتب ــ وتأثر بصورة مباشرة بأمه ــ مثل «البير كامى» .

هناك «بودلير» و«سارتر» و«ديكنز» و«جو جول» و«طه حسين» وكلهم تأثروا بأمهاتهم ، وكانت أمهاتهم فى حياتهم حادثاً ضخماً ــ يكاد يرقى إلى مستوى الحوادث المأساوية ، ولكن أم «كامى» تفردت عن أمهات السابقين جميعهم فى إخلاصها العبقرى لولديها ، ووفائها بهما وفاء غريباً يكاد يكون وفاء حيوانياً ، أو وفاء غريزياً ، يخرج عن دائرة كل المجالات الوضعية والاجتماعية ، ويكتفى بمجال واحد هو مجال « الحياة » نفسها ، أى أن العلاقات الاجتماعية التى كان من الممكن أن تربط الأم بولديها ، كوجود الأب ، أو العقيدة والحب الأسريين ، كلها قد تخطت علاقة «كامى» بأمه . ولم يبق إلا علاقة واحدة هى علاقة الحياة ، أو علاقة « الحبل الصرى » الذى يشد بين الأم وطفليها . علاقة تكتفى بهذا الحبل الذى يشد اثنين على حافة هاوية ، إن انقطع سقطا من حالق ، وإن بقى ومتن بقيا وظل سر الحياة يدب فى صدريهما . لذلك كانت علاقة « حيـــاة أو موت » ، وهى علاقة كلاهما يتأمل فيها صاحبه ، لا يكرهه ولا يحبه . لأنه لو كرهه أو أحبه فقد صارت علاقتهما علاقة حب بالسلب أو حب بالإيجاب ، ولفقدت أصالتها الأولى ، وهى أنها علاقة حياة أو علاقة وجود .

فإذا كان « البير كامى » قد خصص أجزاء كبيرة من كتاباته

الأولين عن أمه فذلك لأن وعيه بقلق الوجود — وخطورة الوجود — كان مأتاه إحساسه « بوجود » أمه لا إحساسه بحبها .

ومقاله « بين نعم ولا Etre Oui et Non » هو وصف تفصيلي لعلاقة البير الابن بكاترين الأم . وموضوع المقال « البير » نفسه وهو فى العشرين من عمره على أعتاب الحياة الاجتماعية يخطو إليها فى خجل واستحياء ، ممتلأ إحساساً بالناس ، وخاصة الفقراء منهم ، وبآلامهم وعذاباتهم .

ويصف المقال الأول فشل « كامى » فى إقامة علاقة بينه و بين ثلاثة أشخاص ، وهذا الفشل فى نسج هذه العلاقة يبلوره « كامى » بعد ذلك إلى فكرة الانعزال التى كتب عنها فى كتبه الناضجة .

ويلاحظ أن أبطال « كامى » فى هذه المقالات عجائز مسنون . والعجوز يحس أنه خارج عن تيار الحياة الذى يتدفق حول الشباب وينساب دافئا فى عروقهم .

العجوز يرى حياة الشباب ويحكم عليها فى برود ، لأنه لا يحياها ، فهو لا يعيش حياتهم وليست له اهتماماتها . لذلك فالحياة عنده لا حماس فيها ، ولا يشده إليها مايشد الشباب . الحياة عنده غير جديرة بأن تعاش ، غرورة ، خائنة بلا طعم ، ولا معنى . وهى دار ممر وليست دار مقر . وما دامت ليست دار مقر فلما التهافت عليها أو الانخداع بها ؟

أما الشباب فدماؤهم فـارة ، وجسدهم يطلب الرى ، وجهازهم الدموى والنفسى كالدينامو القوى يندفع ولا يريد أن يتوقف أبدا . وبهذا الاندفاع ، وهذه الاهتمامات التي للشباب ، هى التى تعمى أبصارهم عن حقيقة الحياة وزيفها .

هذا هو حال الشباب ، وهذه هى حال الكهولة ، فلننظر ماذا يقدم لنا « كامى » من صور الكهولة .. امرأة مسنة قد ذهب ذووها إلى السينما وتركوها وحدها ، وهى لا تدرى ماذا تفعل فى غيابهم ، وفى غياب أية اهتمامات أخرى . إنهم شباب انصرفوا عنها لرى ظمأ الشباب إلى الحياة — والمعرفة — والجنس — ولعبة الحب . ولا تدرى هى ماذا تفعل من غيرهم . لقد تعودت عليهم — وتعودت على الحياة . إنها تعيش معهم بحكم العادة . انسحبت الاهتمامات وبقيت العادة ، تعيش بحكم العادة . وتأكل بحكم العادة . وتنام بحكم العادة . وتعاشرهم بحكم العادة

ولا تجد العجوز ما يسد فراغها إلا الدين . وتدخل « دنيا الله » مترددة وجلة . ثم تستقر فيها ، ثم تعيشها بحكم العادة كذلك . ولم يعد هناك أمل فى الخروج منها . إنها العالم الذى إذا دخله إنسان ماخرج منه أبداً . عالم مضبب ، الأشكال فيه لا ظل ولا نور لها . إنما تتحدد بهيا كلها . لذلك فهو عالم الهياكل ، والخيوط الرفيعة بين الإنسان وبين الله . ومن يقع

فيها لن يبحث لنفسه منها مهربا ، بل يستكين ويستقر ، وييأس ولكنه لن يهرب . إنها دنيا اليأس واليائسين .

وهناك غير هذه السيدة العجوز ، كهل آخر يتحدث إلى ذريه ، ولكن ما من أحد ينصت إليه ، أو يولى ما يقول عنايته . لا أحد يستمع له . إنه وحيد . ضائع . ميت ولو أنه مايزال يتنفس ، وما يزال يرقب الليل . والليل يزيده وحدة ، ويزيد إحساسه بالموت . وينظر إلى السماء . كأنها تبتسم . لكنها لا تبتسم له وحده . ولو بكى ستظل تبتسم ، لو ألم ستظل تبتسم . إبتسامتها باردة . إنها لاتحس . إنها سخيفة . السماء تبتسم ولا تحفل بالبشر . وتبتسم وابتسامتها منتهى السخف .

وغير هذين الشيخين نجد امرأة عجوز ربت أطفال بنتها ، واستخدمت السوط فى تربيتهم . ورحل عنها الصغار ، والأم ، وماتت وحدها . . ماتت ولم يحبها أحد . فماذا فعل موتها ؟ أو ماذا فعلت حياتها ؟ سيان . حياتها وموتها يستويان .

ويستمر «كامى» يصف الإحباط فى حياة الناس ، وفى الحياة الدنيا ، ويصور وحدة الإنسان المفجعة . وينكر أى حل دينى ، أو فكرى . إن الأفكار لا يمكن أن تفيد الإنسان . فهما فكر ومهما كدّ ذهنه ، فلا أمل أبدا فى الخروج من الحصار الذى يشمل الإنسانية من فرعها إلى قدميها ويشلها شلا .

ولعل كتابه L'Envers Et l'Endroit هو أكثر كتابيه الأولين قتامة وتشاؤما . وهو فى المقال الثالث منه يصف تجربته عندما ذهب إلى « تشيكوسلوفاكيا » . هناك لم يكن يعرف التشيكية ، ولم يكن يعرف إنسانا . وانسحب تماما إلى نفسه . ووجد نفسه فجأة مع ذاته . نفسه تجاه ذاته . والاثنان قد ظهرا أمام بعضهما وتأملا بعضهما . هذا منتهى البؤس . ومنتهى اليأس . والدنيا من حوله تضج . والمساء جميل والليل حلو ، ولكن ماذا يفعل فى ذاته ونفسه وقد التقيا ؟ حقيقة إن العالم رائع . . لكنه لا يريح الإنسان ولا يعزيه ...

وإذا كان هذا هو حال « كامى » فى تشيكوسلوفاكيا فحاله لم تكن كذلك فى الجزائر . فى الجزائر كانت الشمس والبحر والليل ... يعزونه .

ولكنه ترك الجزائر، وولى الشباب . والبلد الذى يعيش فيه الآن بلا شمس ! حتى الأماكن تتغير ! وحتى السموات والشموس تتغير !

و«كامى» يعود إلى فكرة الشموس المتغيرة ، وأثر البيئة فى مزاج الفرد، وفى الإحساس بصورة أو بأخرى بعبث الحياة ، فى مسرحيته «سوء تفاهم». إن أشخاصها يقتلون لأنهم يعيشون فى بلد بلا شمس وهم لا يضحكون ولا حتى يبتسمون ، لأن الطبيعة لا تعرف الضحك ولا الابتسام . لهذا يقتلون.. متعجلين مصائر الغير ومصائر أنفسهم، ومثلهم : لا تقولوا طوبى لمن لم يولد، ولكن قولوا طوبى لمن

ولد وتعجل النهاية بسرعة ! !

و «كامى» يسمى ذلك المقال «الموت فى الروح La mort dans l'ame » . وهو اسم على مسمى . ومن الغريب أن يكون هذا الاسم نفسه هو عنوان الجزء الثالث من ثلاثية «جان بول سارتر» « دروب الحرية Les Chemins de la liberté » إنه نفس الاسم · La mort dans l'ame · ·

لكن لماذا سمى المقالات كلها باسم l'Envers et l'Endroit ؟
إن كامى يقول :

« أنا مشدود إلى العالم بكل ما أفعله ، ومشدود إلى الناس بكل رثائى عليهم وشكرى لهم . وبين العالم والناس — بين ما أفعله ورثائى وشكرى للناس — أى بين الناحيتين Cet envers et cet endroit لا أريد أن أختار . لا أريد أن يتم اختيار ما » .

إن أحسن موقف تجاه الناحيتين هو أن يستمر وعيك بالتناقض بين جمال العالم وبين عذابات الإنسان ، وأن لا تسمح لنفسك أن يغرقك هذا أو ذاك ، بل تنمى التوتر الذى يحدثه فيك الصراع بينهما .

وهذا التوتر الذى يريد «كامى» أن ينميه ، يعود إليه بشكل أكبر فى كتابه « أسطورة سيسيف Le Mythe de Sisyphe»

وهو يقول عنه إنه تو تر صحى نفسيا ، ورائع أخلاقيا .

ولا يعترف « كامى » بفضيلة إلا الفضيلة التى يتحدث عنها فى كتابيه l'Envers et l'Endroit و « أسطورة سيسيف » ، وهى فضيلة « أن يعرف الإنسان أن الوجود عبث ، ومع ذلك يعيش الوجود كأنه ملىء بالقيم » .

« لاتجعلوهم يحشوا رءوسكم بالحكايات .. لاتجعلوهم يقولوا لكم إن المحكوم عليه بالإعدام « سوف يكفر عن أخطائه حيال مجتمعه » ، ولكن اجعلوهم يقولوا عنه أنهم « سوف يقطعون رأسه » . والأمر سيان ، ومع ذلك فهناك اختلاف وإن يكن بسيطا بين المعنيين . لنواجه الحقيقة . لاتلفوا حولها .. إن من الناس من يؤثر أن يحملق فى مصيره وجها لوجه » .

وفى كتابه « هذه الناحية وتلك » أو « الظهر والوجه » أو l'Envers et l'Endroit بدأ « كامى » يعيش مرحلته الانتقادية . ومن مقدمته لمقالات « جرينيه » يقسّم مراحل حياته الفكرية الأولى إلى ثلاث مراحل : المرحلة الأولى وتستمر حتى سن العشرين، تمتع فيها بالصحة والشباب والقوة ، ولعب كرة القدم ، ولها تحت ذهب الشمس وفى زرقة البحر وتحت أضواء الليل . أى أن حياته الشبوبية — بعد الطفولة والصبا — كانت حياة حافلة « ملونة » .

وفى هذه المرحلة أصيب بالسل الرئوى وشفى منه . وكانت

حياته حياة « حسية » ، وصفها « جان تارو » فى « الطاعون La Peste » فقال :

« عندما كنت شابا عشت بفكرة سذاجتى ، أى بلا أفكار أبداً »

ثم قرأ كتاب « الجزر Les Iles » فى المرحلة الثانية ، وفهم سر اكتئابه أحيانا ، وقلقه . وكف عن أن يحيا « بالحس وفى الحس » ... « على سطح العالم .. بين الألوان والأمواج ورائحة الأرض العطرة » .

وهذه اليقظة هى التى ألهمته كتابه « l'Envers et l'Endroit » . وكانت يقظة على « إظلام » الحياة ، وتفتحا لوعى الفكر .

ثم ثار فى المرحلة الثالثة على « الإظلام » — على الجانب الأسود من التجربة ، وتفتح من جديد ، يستقبل جانبها المشرق ويحتويه ، ويؤكد الجسد والحس فى « أفراح » ، ويزف فيها الإنسان إلى الأرض .

هذه هى المراحل الثلاث للفترة الأولى من حياته . غير أن الناقد المحقق لا يوافق « كامى » على تقسيماته تلك ، ويحس أنها تقسيمات معتسفة ، اغتصبها « كامى » اغتصابا ، ولكنها لا تمثل إلا قليلا تطوره الوجدانى والفكرى فى تلك المرحلة . ذلك لأن « كامى » كان فيها مزيجا من الاضداد ، وتركيبة من المتناقضات .

وفى كتاب « مورفان ليبيسك » « كامى بقلم نفسه » نجد صورا لألبير الصغير، يرتدى فيها اللباس الكنسى ليوم الأحد، ومع ذلك فكامى يقول عن نفسه إنه تربى خارج التقاليد الدينية !

وهو فى كتابه « l'Envers et l'Endroit » « نهيلى أو عدمى Nihilist » أى لا يؤمن بشىء ، مع أنه كان عضوا بالحزب الشيوعى .

وكان يحمل مسئولية الصحفى الذى يهز الضمير الفرنسى فى الجزائر فى قضايا سياسية واقتصادية خطيرة، وفى نفس الوقت يكتب بإحساس البدائى كتابه «أفراح Noces» .

ويكتب « أفراح » وتؤدى به « أفراحه » إلى اكتشاف اللامعقول أو العبث أو «الأبسوردية» فى « أسطورة سيسيف » و« كامى » يقول فى ذلك :

« إن الإنسان لا يكتشف اللامعقول دون أن تغريه نفسه على كتابة شىء عن السعادة » .

وكتابه « Noces» هو هذا الشىء عن السعادة . وإذن فليست هناك مراحل حاسمة فى حياة « كامى» . وليست حياته إلا مزج سيال وصيرورة دائمة ، ومشروعا يريد التحقيق. والإنسان ليس الخير المطلق أو الشر المطلق ، ولكنه الاثنان معا ، أو هو تجاوز مستمر ، ولذلك فهو يخطىء أحيانا وينجح أحيانا ، ويحقق ما يسير إليه ، وأحيانا يضطر إلى دروب لم يقصدها ولم يسع إلى ولوجها . وليس تأرجح «كامى» بين هذا وذاك إلا تأكيد

لوجهة نظره فى كتابه « l'Envers et l'Endroit» ،الذى يعنى تأرجحه بين هذا وذاك ، أو بين نعم ولا .

ولا تغيب فكرة « السـعادة » عن « كامى » فى كتابه : « L' Envers et L' Endroit » ، ولكنه يخصص لها مقالا كاملا بعنوان « حب الحياة L' Amour de Vivre » .

وترتبط السعادة باليأس وبالمثل العليا ، بمعنى أننا نحب أن نحيا ، وأن حب الحياة مركب فينا ، ولكننا ندرك أن غاية الحياة أمر محال ، فنحن نعيش فى يأس ، وهذا اليأس يرتبط مع ذلك بحب الحياة ، فمع أننا نحب الحياة إلا أننا يائسون منهـا .

ولكى نسعى فى درب الحياة لا بد أن نتمثل شيئا فيها ، فنحن نعرف أنها بلا قيم ، ومع ذلك نعيش فيها كما لو كانت بها قيم . فنحن نتمثل وجود القيم ، ولكننا نعرف سلفا أنها قيم لا تتحقق .

ونستمر فى حب الحياة — مع وجود اليأس ، وتمثل قيم لا وجود لها . وهذا الحماس للحياة ، أو ما نسميه «حب الحياة «L' Amour de Vivre» ، حماس كان «من الممكن أن يهرب منى» . ولكن كامى يدين به لجرينييه ، و «جرينييه» هو الذى يعلمه أن الحياة يأس ولكننا مع ذلك يجب أن نتمسك بها ، وأن لا نهرب منها .

وليس معنى أن نحب الحياة هو أن نتصرف فيهـا تصرفا

و « كأننا حيوانات » ، ولكن « كامى » يقول فى مقال « الصيف فى الجزائر « L' Eté à Alger » — « إننى لا أفهم أى معنى لما يسمى سعادة الملائكة» .. كامى يريد سعادة الأرض — كاملة — فهو لن يعيش إلا مرة واحدة — وما أقصر ما سيعيش من أيام . ولكن سعادة الأرض هذه ليست سعادة مجنونة معربدة لا هدف لها إلا ذاتها ، إلا إشباع ذاتها ، إلا الاستمتاع نفسه . كلا ، فهى سعادة الذى يشرب جمال الوجود شرباً ، ويأكله أكلا ، بعينيه وأذنيه ولسانه وشفتيه . إنه يفتح أحاسيسه كلها — على آخرها . ويستقبل فيها الليل والشمس والبحر والشباب . فهو يريد أن يعيش لأن الموت آت لا محالة ، ولا مفر منه ولا مهرب . وهو يترك ذاته تخرج من جسده ، وتجلس إلى جواره ، تتشمس ويلاطفها الهواء وتملأ رئتيها بنسماته وألوان البحر . ويقوى الهواء ويصير كالريح . وتحطم الريح شخصيته ، تكامله ، تمسحه وتهد حيله حتى الروح . فيضطرب قلبه وتختلط ضرباته بنبض الطبيعة القوى ، وعندئذ يصبح هو والطبيعة سواء ، أو يصبح هو الطبيعة ، ويسيح عليها ، ويتصل وجوده بوجودها . . وهو منتهى ما يطلبه من سعـــادة .

و « كامى » عندما يمسك بأحاسيسه ويبقيها فى الطبيعة ومعها ، ويرفض أن يتركها تخرج عن إطارها ، إنما يفعل ذلك لأنه لا يريد أن يترك نفسه تذهب إلى عالم آخر خلاف هذا العالم .

إن « كامى » ضنين بما يملك الآن . ولا يريد ما وعدوه به — جنات وحور — ستكون ملكه فى حياه خلاف هذه الحياة .

« إذا كنت أرفض فى عناد كل حديث عن عالم آخر فذلك لأننى أعتز بالعالم الذى فى يدى الآن . لا أريد أن أساق مع القائلين بأن الموت يؤدى إلى حياة أخرى .. هناك . وهذا الباب الذى بين الحياتين إنما هو باب مغلق . وكل كلام فى موضوع الحياة الأخرى إنما هو محاولة لسرقة ما لحياتى الحاضرة من وزن . هذا الوزن الذى أراه فى الطيور المحلقة فى السماء . إنه ما أطلب ، وما أريد أن يتحدثوا به إلى ويعطونى إياه . ثم إننى لا أريد من أحد أن يحدثنى عن الموت . إن لدى من شبابى ما يلح على إلحاحا أقوى من كل حديث عن الموت . وإذا كان لزاما أن أن أتحدث فى الموت ، فمن واجبى أن أحد الكلمة التى أعبر بها عنه . هذه الكلمة التى تقف بين الصمت وبين الرعب ، وتعبر عن تأكدى من الموت تأكداً شعورياً ولكنه بلا أمل » .

والموت عندما يخترمنى فهو ينخر فى جسمى كالدودة ، فجسمى هو موضوع الموت ، وهو هدفه ، ولكننى يجب أن لا أمكن الموت من جسمى ، ومع ذلك فالموت حتما سيتمكن منه فى يوم من الأيام ، وعندئذ يقضى على .

فإذا كان حب الحياة لا يكون إلا عن طريق الجسد ، والموت هو موت الجسد ، فالإنسان يجب أن يتقبل الجسد

كحقيقة . وهو حقيقة لا حقيقة أخرى بعدها . إنه حقيقة الحقائق .

« وشعب الجزائر هو شعب الجسد ، أو هو نسل الشمس والبحر ، ولذلك فهو ممتلىء حيوية وقوة . وعظمته تكمن فى بساطته . هذه البساطة التى تقف على الشواطىء وتبتسم فى تواضع لابتسامة السماء المشرقة » .

« وإذا كانت هناك فضيلة لشعب الجزائر فهى فضيلة حبه للجسد » ، وهى الفضيلة . التى ظن « كامى » أنه ورثها عنه فيما ورث من شعبه الذى ولد بينه ، وبلورها بعد ذلك فى « أسطورة سيسيف » . وهو يقول :

« إن من كانوا آلهة فى الصيف عندما كانوا فى العشرين من عمرهم ، لتعطشهم للحياة ، ما يزالون هم أنفسهم آلهة لأنهم يعيشون تماما بلا أمل » ، « لم يرتكبوا أبداً معصية فى حق الحياة ، وإذا كانت هناك معصية ضد الحياة فهى ليست معصية أن نيأس ، ولكنها معصية أن نأمل فى الخلود ونهرب من من عظمة حياتنا على الأرض » .

وليست هناك إلا فضيلة — كبرى — هى فضيلة أن نعترف ونؤمن بأن الأخلاق مسألة نسبية ، تختلف من فرد لفرد ، ومن عصر لعصر ، ومن جماعة لجماعة . . وأن الإنسان لا دنيا

له خلاف هذه الدنيا . . وأن عليه أن يقنع بها . . يقنع « بالنجوم والأحجار واللحم ، والحقائق التي في مقدور أيدينا أن تتحسسها » .

و « وكامى » يقول في الدين معنى قريباً من المعنى الذى تردده الماركسية ، من أن الدين أفيون الشعوب ، فهو يخدرها عن مطالبها ، ويصرفها عن حاجاتها اليومية لقاء وعده المحرومين والمضطهدين والمظلومين بالجنة بعد الموت .

و « كامى » يرى أن الدين لا يصلح منافساً للحياة ، فالدين يغرى الإنسان عن الحياة ، بأن يؤمله في مباهج الآخرة ، وهى مباهج لا نراها ولا نحسها ، وتحتمل الوجود واللا وجود . ولكن الحياة تهب مباهجها كاملة لمن يطلبها ويسعى إليها . ومباهج الحياة مباهج تتسم بالحضور والوجود الفعلى ، ومن ثم فلا تعادل ولا مقارنة بين مباهج الدين ومباهج الحياة .

وحتى لو كان الدين يمنح المؤمنين به إحساساً مريحاً وطمأنينة وهدوءا نفسيا ، فإنه مع ذلك يسرق الإنسان استمتاعه بالحياة . وهو لن يستمتع بالحياة إلا إذا وعى الموت كحقيقة ، وأدرك أنه الخاتمة والنهاية .

ومن الغريب أن « البير كامى » ينسب فلسفته الإلحادية إلى نشأته في بلد يطل على البحر الأبيض ، ويتفيء الشمس الدافئة .

ويخلط « كامى » بين اكتفاء سكان هذه المناطق بالطبيعة ، وبين اكتفائهم بها عن أى انفعال تجاه ما هو خارج عن هذه الطبيعة ، بمعنى أن هؤلاء الناس ــ سكان مناطق البحر الابيض والشمس المشرقة ــ يسعدون بالطبيعة عن التفكير فى عالم آخر خلاف عالم الحياة . ومن ثم فمناطق البحر الأبيض والشمس المشرقة مناطق لا تؤمن بالأديان .

وينسى « البير كامى » أن كل الديانات الكبرى نشأت فى « مناطق البحر الأبيض وبلاد الشمس المشرقة » « فالموسوية » نشأت فى شرق الدلتا المصرية وسيناء وفلسطين . « والمسيحية » بدأت أحداثها والتبشير بها فى فلسطين . « والإسلام » جرى عنيفاً فى فلسطين وسوريا والعراق ومصر . وكلها من مناطق البحر الأبيض المطلة عليه والتى تستطع بها شمس دافئة لا تغيب إلا إذا أسدل الظلام .

« وكامى » يبرر إلحاده فى حديث صحفى له فيقول بأنه نشأ فى بلد متحرر من التقاليد الدينية . وهو كلام مغلوط ، فالجزائر ما تزال تعيش فى أعرق التقاليد الإسلامية . والمرأة الجزائرية ما تزال محجبة ، رغم أنها بحجابها تذهب إلى المدرسة وتركب الدراجة وتسوق السيارة وتشترك فى القتال . والجزائرى متعصب لدينه وإن يكن قد نسى العربية كثيراً لإهمال الاستعمار تدريس اللغة العربية .

ولكن « كامى » كما سبق أن أسلفت ، لم يكن جزائرياً بالمعنى الذى عليه كتاب الجزائر المتفرنسين ، فكامى رغم ميلاده الجزائرى فرنسى صميم . وهو كفرنسى يرى فى التقاليد العربية والقبلية خروجاً على العرف المسيحى والأخلاق الأوروبية . ومن ثم فهو يعتبر أنه عاش فى مجتمع بدائى متخلف لا يعرف التقاليد والقيم التى تعطى المجتمعات المتطورة سمتها وشكلها .

وينسب « كامى » نفسه إلى تلك التقاليد الجافية المسيحية والتى يراها تقاليد بدائية قديمة . وهو موقف ردده « أندريه جيد » كثيراً فى حديثه عن الإسلام والمسلمين — والحضارة والثقافة العربية .

والملاحظ أن الأوربيين عندما يهبطون على الشرق سائحين لا يرون فيه إلا التخلف والبدائية ، لسبب بسيط هو أنهم لن يهضموه طالما هو مخالف لما تعودوه من قيم وعادات وتقاليد ولغة وأديان .

وكذلك عندما يسافر الشرقيون إلى أوروبا يعودون وفى رءوسهم قصص لا أول لها ولا آخر عن الانحلال الأخلاقى والإلحاد الدينى وتفكك الأسرة .

ويلخص هذه الحال قول المستشرق الانجليزى دكتور « لنكس » فى الأسفار : أنها تجعل الإنسان أكثر احتراما لبلده

عن طريق مقارنته بالبلدان الأخرى التى يسافر إليها زائراً .

ودكتور آخر هو الأستاذ الدكتور « ل . بيسون » الأستاذ بجامعة « الملكة Queen's University » زار الجزائر فقال عنها :

« وفى الجزائر نفسها إذ تعبر جبال « أطلس » وتضرب فى الصحراء موغلا ، يحس المسافر أنه قد ترك أوروبا خلفه . لم يتركها جغرافيا ، ولكنه خلف وراءه كل شىء فيها . . المسيحية والنظام الاجتماعى ، والعرف الأخلاقى ، والنظام الفكرى والقانونى ، والعادات ، ومجموع الحضارة التى تكونت على مر القرون . وعندما تدخل عالما مخالفا كهذا ، عالماً بعيداً جدا ، لا يربطك به أية صلات مباشرة ، ولا تجد شخصيتك فيه مكانا لها أو معنى — عندئذ تحس أنك فى فراغ — أنك حر — لو صحت الكلمة — حر أن تخلق لنفسك فكراً وديانة وقوانين وأخلاقيات » .

وهذا الذى قاله دكتور « بيسون » ذكره فى معرض كلامه عن بدائية « أندريه جيد » المحدثة .

وإذن فاعتبارات « ألبير كامى » تجاه « الجزائر » كانت اعتبارات الأوروبى تجاه بلد يخالف بلده الأصلى — فى كل شىء .

ولو دققنا أكثر لوجدنا أن « كامى » كان يحب بعد الجزائر

مباشرة ــ اليونان . فلماذا اليونان بالذات ؟ ذلك لأن القيم التى تحدث عنها « كامى » فى « أفراح » وفى « الظهر والوجه » أو « L'Eenvers Et L' Endroit » ، هى قيم أسهبت الحضارة اليونانية فى بحثها والدعوة لها بصورة أو بأخرى . . وهى قيم «ديونيسوس» و «باخوس » ، ولكنها ليست قيم «الجزائر» . فالقيم التى رددها « كامى » قيم ثقافية ، نقلها عن الإغريق ، ووجد فى الجزائر التربة التى يمكن أن تزدهر عليها وترعرعها ، مثلما ننقل شتلات من شجر بعينه من بلد إلى بلد آخر شبيه المناخ .

ويقارن « كامى» بين المدنية الرعوية الإغريقية وبين المدنية الأوروبية الحديثة المشوهة العفنة غير المستقرة ، فى مقال له عن « اليونان القديمة» بعنوان « نفى هيلين L'Exile de Hélène » ، كتبه سنة ١٩٤٨ ، وضمنه مقالاته « l'Eté الصيف »

ويعلى كامى من « الاعتدال » الإغريقى الفكرى الذى يقف بين الشك الأوروبى والإيمان ، مقارنا إياه بالتطرف الفكرى الأوروبى الذى ينحو إلى « المطلق » .

ولا يجد « كامى » خلاصا لأوروبا الحديثة إلا بأن تنبذ أسلوبها المعيشى ــ الأسلوب الأوروبى . وتأخذ بالأسلوب المعيشى اليونانى القــديم . وليس الأسلوب الأوروبى إلا الأسلوب المسيحى ، وليس أسلوب اليونان القــديمة

إلا الأسلوب « البدائى pagan

والمتأمل لهذه المقولات — ألا يجد فيها أصداء فلسفة الكاتب الإنجليزى « د . ه . لورنس » ؟

إننا لا يمكن أن ننكر أثر « د . ه . لورنس » فى الرواية الحديثة ، وفى الفكر الروائى الحديث . وإذا كان هناك آباء دفعوا بالفكر الروائى الحديث خطوات للأمام فإنما هم «د . ه . لورنس» و «دوس باسوس» و «فوكنر» و «إرنست همنجواى» و «جان بول سارتر » و «روب جرييه » . وأبو الرواية الحديثة هو « د . ه . لورنس » ، « وهو الذى بذر بذور ثورة الجسد على العقل ، وأدخل المجتمعات « البدائية» فى الأدب مقابل المجتمعات الصناعية ، والأفراد «البدائيين» مقابل الأفراد المعقدين حضاريا . والمأساة عند «د . ه . لورنس» هى اقتحام التعقيد للبساطة ، أو احتكاك الأفراد المعقدين حضاريا بالأفراد البسطاء والتحام الحضارة الصناعية بالحضارة الزراعية . إن المأساة هى مأساة انهيار البساطة وانفلاقها لدى هذا الاحتكاك . وهذه الفكرة نفسها هى موضوع أدب « الرواية الجديدة » و « السينما الجديدة» وليست موضوعات «تريفو» و « رينيه » فى « الموجة الجديدة » فى السينما إلا حول هذا المعنى . وليست أفلام «دى سيكا » و «فيلليني» و « زافاتيني» و « روسيلليني » فى « الواقعية الجديدة » إلا موضوعات

« لورنس » فى معمار جديد ، ذلك لأن « أفكار » « لورنس » هى « روح العصر » كله – أو « روح القرن » كله .

وتدور « الرواية الجديدة » أو « الأفكار الجديدة » حول تجربة الفرد الفيزيقية ببيئته المباشرة . ويؤكد « كامى » فى مقالاته الأولى هذا الخط الفكرى فى تكوين الأديب والمفكر المعاصر .

وعندما يثور « ألان روب جرييه » حديثا على « كامى » فى فن الرواية ، ينكر التصاق كامى بفيزيقية تجربته ببيئته ، ويبنى مذهبه فى الرواية على زيادة التصاق الأديب بمادية التجربة . أى أن ما بدأه « د . ه . لورنس » وزاد عليه « دوس باسوس » و « همنجواى » ، ثم سارتر ، فكامى ، ينطلق منه « ألان روب جرييه » ومجموعة كتاب « الرواية الجديدة Le Nouveau Roman انطلاقا يبعد به كثيراً عن نقطة البداية التى بدأ منها عند أولئك الكتاب السابقين .

ولذلك فإن « جرييه » عندما يسأل عن تراثه الروائى الذى صنعه ، يرد بأنه الخمسون صفحة الأولى من رواية « البير كامى » « الغريب » ... !!

وينفعل الفكر الجديد فى الأدب الحديث بحادثين متطرفين ، أو حادثين على مستويين متقابلتين ، أحدهما فى أقصى اليمين والآخر فى أقصى الشمال .

وهذان الحادثان هما الإحباط الفكرى أو « اليأس » الفكرى . إن العالم قد أفلس فكريا . قد انتحر يوم قبل دخول الحربين العالميتين السابقتين . وكان من الممكن أن يقوم العالم من جديد بعد الحرب العالمية الأولى ، لو أجرينا له عملية تفصيد أخرجنا بها دمه الفاسد ، أو فكره الفاسد الذى سبب اشتعال الحرب ، وأثار أحط الأحقاد وأدنى الكراهيات . ولكننا أجرينا العملية ، وأقمنا العالم على قدميه ، وزدنا عناصر الكراهية أوارا ، وأضفنا حطبا إلى حقده وحذله وحسده ، فدخل العالم الحرب العالمية الثانية . . وبذلك انتحر الفكر وما عاد المفكرون يجدون حلا سوى الرجوع إلى البساطة ونبذ التعقيد الحضارى . . بساطة الإنسان وبساطة المجتمعات . وليست هذه البساطة عند « د . ه . لورنس » إلا بساطة المجتمعات الزراعية القديمة — وعند « كامى » إلا فى العودة إلى الطبيعة ، وأن نحيا كما كان الإغريق يحيون . وهنا يكون الحادث الفكرى الثانى المقابل للإحباط .

وتقابل الحادثين يشكل معنى آخر — هو تقابل « الفزع من الموت horreur de mourir » و « الرغبة فى الحياة jalousie de vivre» . هذه الرغبة التى تصل حد الشبق .

و « كامى » يريد أن يلاقى بين العنصرين أو بين التجربتين ، وليس قلقه الأدبى إلا بحثا عن الوسيلة التى يجمع بها بين الطرفين

أو النقيضين ، ويصالح بينهما ، لأن مصالحتهما تعـــنى مصالحة الفكر والعمل .

وهذه الثنائية ــ الفكر والعمل ــ كان يحسها الإغريق إحساسا عارما ، لأن الإنسان فيها ممزق ، يشده طرف منها إليه ، بينما ينازعه فيها الطرف الآخر . وهذا هو شأن «هاملت» فى مسرحية « شكسبير » . وهو مفهوم المأساة عند الإغريق . إذ ما هى المأساة عند الإغريق إن لم تكن سامأة تمزق الإنسان بين الفكر والعمل ، أو بين القدر وهو فكر وبين الإنسان نفسه وهو عمل . وقد يقول قائل إن الإنسان ليس عملا ، ولكن الإنسان عمل فعلا لأن الإنسان ما يفعل وليس ما يقول ، وليس «أوديب» ، أو «اليكترا» أو «أورست» أو «ميديا» .. الخ ، سوى أعمال تتحدى القدر أو تتحدى الفكر .

وهذه المشكلة هى محور المعرفة الإغريقية ، والأدب والفن الإغريقيين .. كيف يمكن التوفيق بين الفكر والعمل ، أو بين إرادة الأرباب وإرادة البشر ؟ أو بين الروح والجسد ؟ أو بين الحياة والموت ؟

و «كامى» يجد المشكلة تعالج لدى الإغريق ، وينبه إليها عندهم ، ويقول واصفاً اليونان القديمة :

« إن اليونان القديمة ظل ونور . ونحن سكان الجنوب نفهم تماما أن الشمس لها جانبها المظلم » .

ويرى « د . ه لورنس » أن الرؤيا المأساوية السليمة للكاتب هى الرؤيا التى تصالح بين الاثنين مصالحة لا تعلى من أيهما على الأخرى . وليست معالجة كل من المسرحيين الإغريق القدامى — اسكيلوس وسوفوكلس ويوروبيدس — لمشكلة التصالح ، إلا عثور أيهم على الحل الصحيح ، ومن ثم وقوفه على سلم العظمة الدرامية صعودا أو هبوطاً .

و « كامى » عندما يحوى النقيضين ، ويعادل بينهما ، ضاغطا على طرفيهما المتصارعين ، مسويا بين الرأسين فى التقاء يبلغ حد التناسق وكأنه لحظة الميلاد التى تضم الموت والحياة معا ، أو تشق الحياة من العدم لحظة أن تشق النفس نفسين والجسد جسدين والروح روحين — إنما يفعل ذلك واضعاً نصب عينيه « د . ه . لورنس » والمدرسة الإغريقية .

وليس جمع « كامى » للامعقول وللثورة مع ذلك ، واستخف الحياة والاستمرار فيها رغم ذلك ، والاعتراف بعدم جدوى العيش ثم الانطلاق فى الحياة وكأن الإنسان يريد أن يجعل لها معنى وقيمة — ليس جمعه للنقيضين إلا تأثرا بالمدرسة الفكرية الإغريقية والمدرسة « د . ه . لورنس » الأدبية .

وإن من يقرأ « كامى » قد يستخفى عليه معنى الثورة ، ولا يبرز أمامه إلا التشاؤم . والذى يقرأ « كاليجولا » أو «سوء تفاهم» أو غيرها من مسرحياته أو رواياته ، يدرك هذه

الظاهرة ، ذلك لأن دفعة الحياة أو حب الحياة يسرى فيها جميعا سريانا هادئا غير زاعق فوق أرضية من التشاؤم .

والتشاؤم كنغمة سائدة ولون سائد ، يطغى على الحب ويحتويه ، مثلما يطغى اللون الأسود على اللون الأبيض ، فنقطة الحبر السوداء إذا أريقت على سطل لبن غيرت لونه الأبيض بحيث لا يعود أبيض خالصاً أبداً ، فى الوقت الذى لا تؤثر نقطة لبن على سواد سنتيمتر واحد من الحبر لو مزجت به . فاللون الأسود لون « سائد» فى الألوان ، كما أن الشر « يسود» الخير ، والتشاؤم « يسود » التفاؤل ، والموت « يسود » الحياة . وفى علم الوراثة تسود الجينات السوداء أخواتها الملونة ، فإذا كانت عيون الآباء فيها اللون الأسود ولو بدرجة أقل من بقية الألوان أتت عيون الأبناء ولونها أسود .

ومع ذلك فإن تشاؤم « البير كامى» يختلف عن تشاؤم « جان بول سارتر» ، باختلاف الأصول الثقافية التى يرتكز إليها كل منهما ، فكامى يأخذ عن الإغريق ، ويرث تشاؤمه من «ديونيسوس وباخوس » . ومن ثم كان تشاؤمه تشاؤماً تتفيء فيه دفء الشمس وملح البحر ولزوجة الماء وتخلق الحياة .

أما «سارتر » فهو يستلهم التشاؤم الألمانى ، ويأخذ عن الفلاسفة الجرمان سواء « نيتشه » أو «شوبنهور» أو «هسرل » أو « كيركجورد» أو « هيجل » .

فإذا كان الأديبان الكبيران قد اجتمعا على التشاؤم فإنهما يختلفان بعد ذلك فيما يذهب إليه هذا التشاؤم ، و « سارتر » يذهب تشاؤمه إلى تأكيد الذات بتوسيع حريتها ، ومن ثم مسئوليتها قبل الوجود العام والخاص .

أما « كامى » فتشاؤمه يذهب به إلى رفض التسليم ابؤس عبث الحياة ، والثورة على هذا العبث ، بأن يسعد الإنسان نفسه وهو يعلم بأن لا حماس له فى الحياة . فالسعادة هى الفكرة المحورية فى كل ما يكتب « كامى » فى مقابل الحرية عند « سارتر » . و « كامى » يقول سنة ١٩٥١ :

« عنـــدما أفتش نفسى باحثاً عن أعمق أعماق ذاتى فإننى لا أعثر إلا على حب السعادة وتذوقها . . . هناك شمس لا تغيب فى قلب ما أكتب » .

ولذلك فإن « سارتر » ما دام يطلب الحرية فإنه يتجه إلى تكوين حزب ، ويدعو إلى الثورة الاجتماعية وثورة العمال ، ويطالب بأدب يخدم قضية الكادحين ويصور موقف الفرد إزاء المجتمع وإزاء حريته فيه .

أما « كامى » فهو يتمرد على بؤس الحياة ويأسها ، بأن يقبل هذا البؤس وذاك اليأس ، وتقبله هذا هو الذى يمنحه السعادة ، وهذه السعادة ليست هى السعادة بمعناها العامى ،

ولكنها ما يمكن أن نسميه ما «فوق السعادة» أو Supra-Joie ، وهو الاستقرار والرضى النفسى الذى يتخلق نتيجة لاعتراف الإنسان باستحالة وجود السعادة فى العـــالم . ويصفها «كامى» فيقول :

« إن الاستمرار فى الاعتقاد فى اليأس قد يولد السعادة ...

... une certaine contintuité dans le désepoir peut engender la Joie . »

وما أشبهها سعادة بالسعادة التى يقول عنها «جراهام جرين» :

« .. يترك المرء وحيداً مع الأسوأ ويهبط عليه ما يشبه السـلام ...

... one is left alone with the worst and it is like peace . »

وإذا كان الإنسان يطلب السعادة فالسعادة شىء مادى محسوس ، لأنها هنا سعادة فيزيقية . ولكن التمرد ليس ثورة ميتافيزيقية ، أى ثورة على القدر أو الجانب الميتافيزيقى من الحياة ، « فكامى » ينكر وجود قوى عليا ، ويرفض قانون السماء . وإنما الثورة تكون بالتمرد على كل ما يقف عقبة فى طريق تحقيق السعادة تحقيقاً عينياً ، وعلى كل ما يغلف حقيقة مأساة

الإنسان فى الوجود ، ويلبسها قناعاً من الأوهام . . . وليس أروع من هذه الكلمات التى يصف بها «البير كامى » مبدأ السعادة لديه وهو يقول :

« كيف نستطيع مطابقة الحب والتمرد ، ومباركة تزويجهما ؟ بالأرض ! فى هذا المعبد الضخم الذى هجرته الآلهة تقف كل أصنامى على أقدام من الطين .

Comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolté ¿ Laterre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile. »

• • •

الفصل الثالث

الحياة عبث فى نظرى

. . .

« كنت أعلم أصلا أن الإنسان إذا مات فى الثلاثين أو فى السبعين فالأمر سيان ما دامت الإنسانية نفسها ستستمر تحيا آلافا أخرى من السنين . ومع ذلك ... فالقضية مازالت كالتالى . . أنا الذى سيموت . . الآن . . أو فى خلال عشرين سنة . . لكن . . أن أعيش عشرين سنة أخرى !! إن تفكيرى يتوقف وتغمرنى فجأة فرحة قوية عارمة لمجرد الفكرة » .

« ميرسول فى الغريب »

« العقبة الوحيدة ، والنقص الوحيد الذى يجب أن يسد ، هو الموت المبكر » .

« البير كامى فى أسطورة سيزيف »

. . .

نحن هنا فى العربية نترجم لفظة « Absurde » باللامعقول أحيانا ، وبالعبث أحيانا أخرى . فيا ترى أى المعنيين تحتمل

اللفظة ؟ أو أنها يجب أن تترجم إلى لفظة أخرى تحدد المعنى بصورة أكثر ؟

. . .

لنتحدث إذن عن « اللا معقول » أو « العبث » على أنه « الأبسوردية » حتى نجد أى اللفظين أصح .

والواقع أن المتتبع لتاريخ هذه الكلمة فى اللغة الفرنسية يجد أن الفرنسيين قد استخدموها ابتداء من الربع الثانى لهذا القرن عند ما بدأت تظهر الفلسفات التى تهاجم الحضارة الصناعية الجديدة الوافدة على حياة الناس والتى طبعتها الآلية ، ومن ثم فقد بدأت تهاجم العلم ذاته كذلك الذى هو أساس الآلية الصناعية .

ويفسر قاموس « لاروس» كلمة «أبسورد» بأنها اللامعقول أو السخيف ويرجعها إلى الأصل اللاتينى Absurdus التى تتكون من المقطعين ab بمعنى كلية + Surdus بمعنى أصم أو غبى . أما الاسم فهو absurditatem .

ويحفل الأدب الفرنسى ابتداء من الحرب العالمية الثانية بكلمة « أبسورد» . ويقول «أندريه موررا» فى كتابه «من بروست إلى كامى « De Proust à Camus :

« الناس على أيامنا يصنعون ضجة كبيرة من أبسوردية العالم ، ومعظم كتابات « كامى » تدور حول « الإنسان

اللا معقـول L' Homme absurde » . ويعرفه « أندريه موروا » بأنه :

« الإنسان المطحون بين الأمل وعدم الاكتراث » .

ويستطرد « أندريه موروا » قائلا .

« والحقيقة أن فكرة الأبسوردية هذه ليست فكرة جديدة . إن « مالرو » ككثيرين غيره كما يقول « باسكال » : يرى عدداً ضخماً من البشر فى القيود ، قد قضى عليهم مع آخرين بالموت . وبينما يشنق الاولون كل يوم أمام أعين الآخرين ، يستمر الآخرون فى الحياة كى يروا بأعينهم مصيرهم الذى سيحيق بهم يوما مثلما حاق بإخوانهم .. وهذا هو المصير الذى ينتظر البشر كلهم » .

« وهذا هو جوهر « الأبسورد » .. إن الموت هو الدليل القاطع على أبسوردية الحياة » .

La Mort est l' irréfutable preuve de l' absurdité de la vie . »

وغير « مالرو » والكثيرين ، هناك « جان بول سارتر » .

ولكن « مالرو » و « سارتر » و « كامى » هم الثلاثة الكبار الذين أكثروا من استخدام لفظة « الأبسورد » ، وجعلوها لفظة شائعة فى الأدب الفرنسى واللغـــة الفرنسية ، وحددوا معناها من ناحية ، بأن عمقوه وجعلوه معنى فلسفياً لا يستقيم

مع الكلام العادى المنثور ، ووزعوه وشتتوه بأن استخدمها كل منهم بمعنى يختلف عن معنى الآخرين . ولكنهم جميعا اتفقوا فيه على صفة جوهرية هى استعصاء العالم على الخضوع للمقاييس العقلية .

والواقع أن كل تفريع للفكر الحديث هو تفريع عن المفكر الفيلسوف « هيجل Hégel » ، فهيجل هو بحق أبو الفكر الفلسفى الحديث . وليست الفلسفات الكبرى إلا مع أو ضد أو تعديل لهيجل .

والوعى الأبسوردى الفكرى هو التجربة المنظمة المعقولة التى يدخلها الإنسان مع الكون محاولا تنظيمه واستيعابه . ولكن الإنسان — باحتكاكه بالكون مباشرة — لا يجد إلا فوضى واضطرابا Chaos ، يرفض عملية التعقيل التى يحاول الإنسان ممارستها مع الكون . والنتيجة أن يخرج الإنسان من التجربة بأن الوجود غير معقول ، وأن تجربته قاصرة عن إيجاد التفسير ، وأنه بين التجربة والتعقيل هوة لا تجتاز .

« وكامى » يتأثر فى فكره « الأبسوردى » باثنين هما « باسكال » و « كيركجارد » . والاثنان يرفضان « تعقيل الوجود » . الأول بأن يرفض مطالب « ديكارت » المنطقية ، والثانى بالثورة على « هيجل » وفلسفته .

ولكن « كيركجارد » لم يكن فرنسيا ، وكان « باسكال » فرنسيا ، فإذا كان « باسكال » يثور على عقلانية « ديكارت » الفرنسى كذلك ، فإن « ديكارت » و « باسكال » يكونان معاً قطبين هائلين لفلسفة تهضم فى جانب منها الوجود وتنظمه فى شكل «أنا أفكر ومن ثم فأنا موجود » ، وفى الجانب الآخر تقف عاجزة أمام الوجود وتتوه فيه وتعلن فى صراخ أنه «غير مفهوم» ومع ذلك فأنا موجود » .

ولم يتشكك «باسكال» وحده فى جدوى العقل أمام الوجود ، فمع « باسكال » كان هناك فلاسفة محترفون ومدرسو فلسفة ، من أمثال «برجسون» و «ميرسون» و «برنشفيك» وغيرهم .

ويصف «جوليان بيندا» معاداة «برجسون » للعقلانية ، فيقول بأن «برجسون» قال لأهل عصره ما أرادوا أن يقوله لهم ، أو ما كانوا يحبون سماعه . لذلك لم يكن من الغريب أن يغرق الناس فى الفن والأدب الذى يتربى على فلسفة تزعق بأن الوجود سمته اللامعقولية ، وأن ليس أصدق من التعبير عن تلك اللامعقولية بأشكال فى الأدب والفن تصورها كالرمزية والتأثرية والسريالية ، ومن خلال أدباء وفنانين من أمثال « بروست » و « بيجى » و « رولان » و « ثيبودى » و « دى بو »

ولكن . . . .

الذين قاموا ضـــد العقل ، وثاروا على «هيجل » أو

«ديكارت» ، أو العقلانيين ، إنما فعلوا ذلك مناهضة منهم للعقل كوسيلة لفهم العالم .

هؤلاء كانوا يريدون إيجاد وسيلة يستطيعون بها أن يقيموا علاقة بين الفرد الإنسان والتجربة ، ونبذوا العقل ولكنهم قالوا بالحدس « Intuition » ، فكأنهم ثاروا على مطلق ليوجدوا مطلقاً آخر .

و «برجسون» أكد نقص العقل كوسيلة لفهم الوجود ، ولكنه لم يقل بأن العالم غير مفهوم . إنه مفهوم فى أعماقه . وهذا يعنى أننا نستطيع أن «نعلم» الوجود ، وأنه «معلوم» ، وإذا كان العقل قاصراً وحده على استيعابه ، فالعقل يستطيع أن يستخدم وسائل أخرى يستعين بها لسد هذا النقص فيه .

لكن « كامى » ...

يرفض «العقل» كما يرفض «الحدس» وأية وسيلة أخرى لعقلنة الوجود .

ويرفض كل فلاسفة «الأبسورد» الاعتراف بأن الوجود ممكن الفهم ، بل العكس هو الصحيح .. إنه غير قابل للفهم .

وكامى . . .

لا يضع مطلقاً آخر مكان المطلق العقلى أو المطلق الحدسى

و« كامى » يقول أحياناً «الأبسورد L'absurde» . ولكن استخدامه السابق هو استخدام « الاسم » فى اللغة » ، وليس استخدام المطلق .

إذن فما هو « الأبسورد » عند كامى ؟

الأبسورد عنده علاقة ...

علاقة بين الفرد والعالم ...

وهى علاقة عدم تطابق بين الاثنين ....

والأبسورد ليس شيئاً فى ذاته ......

ولكنه مواجهة اثنين لبعضهما ...

والاثنان ليسا الأبسورد فى ذاته ...

إنهما خارجان عن ذاته ...

وهما الوجود وعقل الفرد ...

فإذا كان عقل الفرد يجرب وتجربته شخصية بحتة . . . فإنه ينتج عن ذلك أن هـــذه العلاقة علاقة شخصية بحتة . وما هو شخصى لا يمكن أن يكون عاما ولا يمكن أن يكون مطلقا . . ومن ثم فلا يجوز أن نقول : هذا الشىء غير معقول أو عبث . . . بل ينبغى أن يقول فلان بعينه من الناس : هذا الشىء غير معقول أو عبث بالنسبة « لى » .

وإذن فكامى عند ما يقول : « إن ما لا أفهمه غير قابل للفهم أو العلم به » فإنه يقصد أنه مالا يفهمه ولا يعلم به «هو نفسه» .

مع ذلك — وهنا نستطيع أن نوجه ضربة قاصمة لكامى — فانه يحاول أن يرد ما لا يفهمه هو إلى أن يكون قضية عامة ، أى أن مالا يفهمه هو لا يفهمه كذلك غيره ، فهو إذن غير مفهوم بصفة مطلقة . فغير المفهوم غير مفهوم بمعناه المطلق ، وهنا يقع « كامى » فى المحظور ويضطرب فكره بين « المجهول » وبين « غير المعلوم » , فما لا أفهمه أنا هو غير معلوم بالنسبة لى ، ولكنى أجهل منه مجهولا عاما ، أى أجهل منه مطلقا ، مع أن كامى ينكر المطلق ويقول لا بالتجربة العامة ، ولكن بالتجربة الفردية . ولا معقولية الوجود تجربة فردية وليست تجربة عامة ، فلماذا يخطىء « كامى » وينكر المطلق مرة ثم يقيم من إنكاره مطلقا آخر يضرب به المطلق الأول ويدعو اليه ؟

وهذا الاضطراب الذى يقع من « كامى » يعود إلى أنه ليس فيلسوفا ، وإنما هو أخلاقى moralist . وكامى يعترف صراحة بأنه لا يستطيع أن يقترب من المشكلة بعقلية الفيلسوف ، لذلك فهو يتخبط أحيانا بين هذا المعنى وذاك .

« Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-méme n'est pas raisonable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est aburde c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce

désir éperdu de clarité. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde.

قلت إن العالم « أبسورد» ولكننى كنت متسرعاً جداً . . كل ما يمكن أن نقوله فيه أنه غير معقول فى ذاته . ومع ذلك فالأبسورد هو تقابل هذه اللامعقولية برغبة الإنسان المندفعة نحو استيضاح حقيقة هذا العالم غير المفهوم . ويعتمد «الأبسورد» على الإنسان بقدر ما يعتمد على العالم » .

ويرى « سارتر » الفيلسوف — وبعقلية الفيلسوف — داخل « أبسوردية كامى » ويفرق بين « الأبسورد » كما يراه « كامى » ، وكما يراه هو :

« إن فلسفة كامى هى فلسفة الأبسورد والأبسوردية عند كامى تقوم حول العلاقة بين الإنسان والعالم .. بين مطالب الإنسان المعقولة ولا معقولية العالم . ويخرج كامى من هذه العلاقة بأفكار هى نفسها أفكار التشاؤم الكلاسيكى . وأنا لا أعرّف الأبسوردية بمعانى الفضيحة والوهم التى يعرّفها بها كامى . ما أسميه الأبســوردية شىء مختلف تماما : إنها عرضية الوجود . هذه العرضية التى لم تكن أصل وجوده ولكنها وجدت فيه . فالأبسورية هى صفة الوجود التى لا نعرف لها سببا والداخلة ضمن نسيج الوجود » .

فالأبسورد عند « كامى » علاقة تقوم بين الإنسان وبين

العالم ، أو بين تجربة الفرد وبين لا معقولية العالم . ومن ثم كانت ترجمتها باللامعقولية أو العبث ترجمة قاصرة وناقصة .

أما الأبسوردية عند «سارتر» فهى عرضية الوجود . إنها ليست علاقة بين اثنين . ولكنها صفة داخلة فى صميم نسيج الوجود . وسارتر فى هذه النقطة لا يعارض نفسه ، ولكن كامى يضطرب فكريا وهو يتذبذب مرة بين نسبة الأبسوردية إلى العالم ، ثم تعريفها بأنها العلاقة التى بين العالم وتجربة الفرد ، ومرة أخرى وهو ينفى المطلق من العالم ثم يقول بأن تجربة لا معقولية العالم فردية ، ولكنه ينتهى منها كتجربة فردية إلى استخلاص نتائج عامة بحيث تصبح لا معقولية العالم تجربة عامة ، وترد إلى «المجهول» وهو ما لا يمكن أن نعلمه عن العالم . وهذا المجهول يصبح مطلقا آخر مع أن «كامى» نفى وجود المطلق .

ويزداد تخبط « كامى » وهو يقول إن الإنسان هو الوحيد من مخلوقات الكون الذى له خاصية الوعى . وهى الخاصية التى تميز الإنسان عن القطط والكلاب والحيوانات والأشجار والنباتات والجماد . هذه كلها لا وعى لها أما الإنسان فهو الوحيد الذى يمتلك الوعى .

والإنسان بسبب هذا الوعى يرى أن لا مجهول فى الكون ، وإنما المجهول ليس إلا غير معلوم ، وسيجىء اليوم الذى يصبح فيه معلوما ، ومن ثم يخلق الإنسان هوة لا تجتاز بينه وبين العالم ،

فهو دائما فى حنين إلى تحرى أمر العالم ، والعالم يهرب منه ، وهو يريد أن يتطابق مع العالم ولكن العالم ، لأنه مجهول له لا يتطابق معه .

ولو كان الإنسان شجرة بين الأشجار أو قطة بين الحيوانات ، أى لو لم يكن لديه هذا الوعى ، لصار جزءاً من العالم ، ولما كانت بينه وبين العالم هوة يريد أن يلغيها كى يتطابق معه ، ولا نعدم بحث الإنسان عن معنى للوجود ، أو سعيه لإيجاد غاية له ، لأنه سيصير فى هذه الحالة جزءاً منه وهو منتهى ما يصبو اليه .

ومعنى الكلام السابق أن جوهر الوجود نفسه غير مفهوم أو لا يمكن العلم به ، أو أن الوجود فى جوهره منغلق على ذاته لا يمكن النفاذ إليه . وهو كلام يتعارض مع اعتباره الوجود غير معلوم وقابل للعلم به ، أو مع نفيه المنطلق فى الوجود .

ويزداد تخبط « كامى » عندما يقول إن « الأبسورد » تجربة وجدانية ، ومع ذلك فهو يناقشها ويشكلها ويحددها على أنها تجربة ذهنية .

وعندئذ يبرر « كامى » هذا التخبط بأن الأبسورد يبدأ كتجربة وجدانية ثم تتضح معالم التجربة ويبين ما تفصح عنه ومن ثم يعمل الفكر فيها استخراجا وتحديداً حتى تصبح تجربة ذهنية .

ويدلل « كامى » على وجدانية تجربة « الأبسورد » فى الفصل

الثانى من كتابه « أسطورة سيسيف » . وفى هذا الفصل يشرح « البير كامى » كيف يبدأ الاحساس بالأبسورد وما هو هذا الإحساس .

إن هذا الإحساس يتكشف لبعض الناس دون البعض الآخر ، تماما كالتجربة الصوفية أو الدينية . إن صاحبها لا يعد لها مسبقا . إنها تأتى طبيعية تلقائية .

ومع ذلك فهى قد تأتى بأحد طرق أربعة .

هناك نفر من الناس يعيشون حياة روتينية مملة . وهؤلاء الناس تتميز طبيعتهم بأنها طبيعة منظمة تنظيما ميكانيكياً ، وهم يحبون أن يسيروا فى حياتهم متطابقين مع طبيعتهم ، ولكنهم فجأة يثورون على هذا الموات ، ويتوقفون يحاسبون أنفسهم ويناقشونها حساباً ونقاشاً عسيرين . إن حياتهم لم تعد تملأهم . لقد تفتحوا على حقيقة الملل البشع الذى ينخر فيها . ويفضبهم اكتشافهم على ما مضى من أيامهم وما ينقضى من حاضرهم . والحاضر مشروع ماض . وكان مستقبلا . ومثلما صار ماضيا ، فحتما سينتهى الحاضر والمستقبل إلى تلك الهوة المظلمة من الذكريات . إلى الماضى .

وعندئذ يتساءلون ويتفكرون ، ويخرجون من تساؤلهم وتفكرهم مثلما دخلوا . بلا شىء وبلا نتيجة . . ويمتد تساؤلهم إلى أبعد مما حولهم . . . ويطول ويعرض وتصبح له أبعاد

وأبعاد ، حتى يشمل الكون كله والوجود كله . وينسج تساؤلهم علائق ووشائج بين عقلهم المفكر وبين الوجود الصامت من حولهم والذى لا يمنحهم أى جواب . . وعندئذ قد ينتهون إلى عبث التساؤل ، وعبث الاهتمام ، وعبث ما حولهم من مظاهر وقوانين وشرائع ، ونواميس كونية وزمانية ووضعية . . . ينتهون إلى الأبسوردية .

هذه الحياة الميكانيكية هى الحياة التى تفرضها علينا الحضارة الصناعية ، فعصرنا هو عصر الآلة ، وهو عصر من يعمل على الآلة ، ومن تنتج له الآلة ، والذى يعمل عليها والذى تنتج له ، كلاهما تصبغه وتشكل حياته ، وبعد أن كانت الآلة فى خدمته ، أو أنها وجدت لتكون فى خدمته ، يصبح هو فى خدمتها ويوظف عندها ، وتضبط له مواعيد يقظته ونومه وطعامه ، ونوع لباسه وأكله ، ومواقيت فسحته وقواعد سلوكه . . لقد صارت الآلة معدة تلتهم بها الإنسان والإنسانية ، وهى نهمة تريد المزيد باستمرار . ومع ذلك فالانسان يدور فى فلكها . يعلم عنها ما يعلم ، ويدور فى فلكها ويخدمها بإخلاص . كأنه «سيسيفوس» فى الأسطورة ، قدر عليه أن يحمل الحجر إلى أعلى الجبل فيسقط منه عند تمام وصوله ، ويهبط ليعيده ، وتتكرر المأساة . عبث صعوده ، وعبث محاولته ، وعبث عمله . ومع ذلك فهو كالنحلة يدور ويدور ، أو كالآلة يندفع ولا هدف ولا غاية إلا أن تدور وتعمل وتدور وتعمل . . وهكذا . . . والزمن يلف وعقارب

الســاعة تمضى ويحل الظلام ويعقبه النهار ، ولـكنه سرعان ما تمضى ليحل ظلام جـديد ولتبزغ شمس جديدة . . كأن الأيام أفراس سراع ، أو كأنها أبراج تساقط باستمرار ، برجا بعد برج ، ويوما بعد يوم ، وسنة بعد سنة .. والعمر ينقضى .. وعما قريب يموت إنسان .

وإذن فالآلية هى ظاهرة « الأبسورد» الأولى ، و« الزمن» هو ظاهرته الثانية .

الآلية التى تحطم روح الإنسان . والزمن الذى يهدم فيه ويسرق عمره حتى يأتى الموت .. الذى لا فكاك منه ولا مهرب .

إن الموت هو الظاهرة الثالثة . والموت حتمى ، وهو قدر الإنسان .

والإنسان يعيش وسط مظاهر الطبيعة ، بين الأشجار والأحجار والحيوانات . . وهو يحس بها نائية عنه ، تسحب وجودها خارج وجوده . هـذا هو وجودها . داخل جلدها وظفرها وأنيابها . أو بين خطوط الحجر وحـدوده . أو من قمة الشجر إلى جذوعه . وهو يخشاها . يخشى الحيوان ، يخاف وجوده . ويرهب الحجر ، ويثقل عليه وجود الأشجار . كأنما يحس أنه غريب وسط وجود غريب . ويتساءل لماذا وجدت هذه المخلوقات الغريبة ؟ إنها غريبة هى الأخرى . وظواهرها غريبة . والعالم غريب . والإنسان فيه قد ألقى به وسط كل هذه

الغربة ، وترك . أهمل . كأنما هو موجود بالصدفة . أو كأنه والعالم من حوله حلم . أو كابوس . كأنه عرض . إن الانسان عرض . والوجود عرض . وأنا هنا ولم أطلب أن أكون هنا . أنا هنا مضطر . رغم إرادتى . والوجود ليس إرادتى . هو ضدى ، وعالمه ضدى ، وأنا أحس به ضدى ، أو أحس ما يسميه « كامى » « l'hosilité primitive » .

وليس العالم وحده ضدى . إن الناس كذلك ضـدى . قد لا يكونون أعدائى . ولـكنهم ضدى . بمعنى أنهم يقفون قبالتى . من الناحية الأخرى منى . أنا فى واد ، وهم فى واد . وكلانا معزول عن الآخر . وهذه العزلة عن « الآخر » هى التى تسلب منى أى معنى لوجودى مع الآخر . تعطينى الإحسـاس الحاد بعبث وجودى مع الآخر . ومن ثم سخف وجود الآخر .

وهـذا الآخر يتحرك حركات غريبة ، ويصـدر إشارات غريبة . وحركاته وإشاراته أغرب عندما لا يتكلم . عندما يقف فى كشك تليفون يحجبه الزجاج عنى . وأراه يتحدث ويقوى حديثه بالإشارات . إشارات لا معنى لهـا . وحركات لا هدف منها . إنه سخيف وإشاراته وحركاته أسخف .

ولو تأملنا فيلما صامتا لعجبنا من حركات الممثلين . هذا الإنسان هل يمكن أن يكون سخيفاً بهذه الدرجة ، ويتحرك ويشير بهذا السخف ؟

وحتى لو نظرت لنفسى فى المرآة . نظرت للآخر فى نفسى لوجدته سخيفا. أحس به غريبا عنى . وأحس بالآخر فى صورتى غريباً عنى .

ولو حاولت أن أجد معنى لهذه الغربة ، أو لذاك السخف ، لما استطعت . إننى لا أستطيع أن أجد معنى لأى شىء . أو تفسيراً لأى شىء . إن العالم من حولى بلا تفسير . لا يمكن عقلنته . العلم يستطيع أن يحلل كيف يعمل جهاز التنفس فى الإنسان . وجهاز الدورة الدموية . وجهاز المخ والمعدة والأعصاب . . الخ . . . . ولكنه لا يفسر لماذا وجد الإنسان ، أو لماذا هو يتنفس ويأكل ويتبرز ويتزوج ويتناسل ؟ لماذا هو يعيش ؟ العلم لا يستطيع أن يقدم جوابا على هذا السؤال . والمنطق لا يقوى على مجرد الدخول فى مناقشته : وكل من تصدى له بالجواب كان هروبيا . لم يقدم جوابا بل هرب من الإجابة إلى تقرير لا يمت بصلة للسؤال أو للجواب . وكل الوجوديين خرجوا من تأملاتهم للوجود بأنه « أبسورد » ولكنهم لم يتوقفوا عند أبسورديته . هربوا منها إلى تقرير شىء مختلف وبعيد عن الأبسوردية . كيركجورد . يسبرز . برديائيف ، سارتر . كلهم تعدوا الأبسوردية وذهبوا إلى أشتات لا تمت لها بصلة ، ولا تمت لتأمل الوجود بسبب من الأسباب . ولكن المنطق يقول بأننا وصلنا بالتفكير إلى «الأبسورد» ولم نجد بعده شيئاً . فمن

المنطق أن نقف عند ما وجدناه ولا نذهب إلى ما لم نجده ، ولكن إلى ما تميل أهواؤنا للذهاب إليه .

ولكن . . حتى المنطق . . لا يصلح لتقديم الجواب . إليكم أرسطو . . إن منطق أرسطو يقول . إنك لو افترضت أن كل شيء صحيح فإنك تفترض كذلك أن الافتراض الذى يقول بأن كل شيء ليس صحيحا هو افتراض صحيح . والعكس صحيح كذلك . وهذه المشكلة هى مشكلة المفكر الكريتى (من كريت) الذى قال بأن الكريتيين كلهم كاذبون . ولكنه نسى أنه كريتى . ومن ثم فقوله السابق كذب ، ومن ثم يصبح قوله بأن كل الكريتيين كاذبون كذبة أخرى من كذب أهـــل كريت الكذابين .

والذى يفترض الافتراض الأول وكذلك الذى يفترض الافتراض الثانى يرى الحقيقة من وجهة نظره هو . أى أن الحقيقة التى يسعيان إلى إثباتها والكشف عنها هى حقيقة نسبية . ومن ثم فالمنطق ينتهى بالنسبية .

ومثلما ينتهى المنطق بالنسبية ينتهى العلم بالشعر ! ! نعم بالشعر . فالعالم لو طلبت منه الكشف عن ميكانيكية الكون لبدأ بالتحليل وفصل الأجزاء من الكل ، ثم أجزاء الأجزاء من الأجزاء . وعندئذ يزداد سرورنا بزيادة معرفتنا . ثم يقسم الجزىء إلى ذرات والذرات إلى الكترونات . ثم . . . وتطلب منه المزيد . ولكنه يتوقف . هنا يستطيع . . لاحظ هذا . .

يستطيع أن يقول إن الألكترون عبارة عن نواه . . وأغلب ظنى أن النواة يجرى حولها نظام فلكى يعمل على نفس مستوى الجاذبية . وكلامه الأخير لا تسنده التجربة ، ولكنه ناتج التكهن والتخمين . ولنتصور النواة وقد استقرت وشدت إليها بضعة أفلاك تدور حولها فى مدارات . هذا هو الأساس الجوهرى فى كل تركيب سواء كان حيوانياً أو معدنياً أو إنسانياً أو فلكياً . وهى أجمل صورة شعرية يمكن أن يتخيلها أبرع الشعراء عن حقيقة العالم . والعلم عندما يقدم تحليلاته الأولى ، أى حتى مرحلة وصفه للنواة وأفلاكها ، يقدم وصفاً ، فهو علم وصفى . ولكنه عندما يبدأ فى سرد ما يظنه عن النواة وأفلاكها فإنه يقدم معلومات قد يسرى عليها الخطأ أو الصواب . وهذه المعلومات لو كانت صحيحة فإنها قد يزاد عليها فى المستقبل وعندئذ تكون ناقصة .

ويخلص « كامى » إلى أن الإدراك يقول أيضاً بلا معقولية العالم ...

« L'intelligence aussi me dit donc à sa maniére que ce monde est absurde» .

ولو قرأنا « أسطورة سيسيف » لوجدنا أن تمثل « كامى » اللامعقول أو العبث أو الأبسوردية التى تقول ببؤس الإنسان ولا حوليته ، والتى تصوره عاجزاً تماماً أمام قدره ومصيره .

ولذلك فإن « كامى » عندما يختار سيسيفوس ليصور

« الأبسورد » الذى يعيش فيه الإنسان المعاصر ، إنما كان يستخدم الصورة القديمة للأبسورد القديم الأسطورى الذى قالت به الفلسفة اليونانية .

ولقد وجدنا من قبل أن « كامى » فى انهماكه فى أفراح الحياة — فى الشمس والبحر والشباب ، إنما كان يتمثل حياة الإغريق القدامى .

وهو نفس الشيء الذى يفعله مرة أخرى عندما يستكمل فلسفته ويقول بالأبسورد ، فهو يختار الأسطورة اليونانية ليلخص بها فلسفته . والموقف الأبسوردى لسيسيف الذى يصعد الجبل بالحجارة لتقع منه ثم يصعد من جديد ،أو لتنتالوس الجوعان العطشان وهو يهفو للثمر والماء فيقربا منه ويمد إليهما يديه ولكنهما يبتعدان ، أو لبروميثيوس المقيد بالسلاسل والذى تنهش كبده الصقور ، هو موقف الإنسان عموماً فى مختلف الأزمان والبلدان .

إن موقف سيسيفوس أو تنتالوس أو بروميثيوس هو موقف الثائر الذى يرفض ويعلن رفضه ، ويحق عليه عقاب الآلهة لأنه جرؤ على تحدى إرادتها ومشيئتها ، وساوى بينه وبينها ، ورفع من شأن الإنسان ليجعل منه إلها .

ومن الصراع بين إرادة كل من هؤلاء السابقين ، أو بين إرادة الإنسان وبين إرادة الآلهة ، تتشكل المأساة الأسطورية الكلاسية . إن الإنسان القديم يرفض أن يكون مصيره هو نفس مصير الأفلاك ، وينكر أن يسير فى خط معاشى قد رسمته له الآلهة . وهو يحقق رفضه وليقع عليه بعد ذلك ما يقع . وهو إذ يحقق رفضه يخلق لنفسه إرادة . ولا يتمتع بالإرادة سوى الآلهة . كل المخلوقات لا إرادة لها ، وتسير فى أفلاكها أو طبقاً المقدر لها دون معارضة . وهى لا تعرف المعارضة أصلا . إنها جزء من العالم ، لذلك فهى تتطابق مع العالم . ولكن الإنسان ليس جزءاً من العالم . بين الإنسان والعالم هوة . والإنسان فى ضيق لأنه يتطابق مع العالم . لذلك فهو يريد ويحقق إرادته أو يحاول تحقيقها . وهو إذ يمارس إرادته فى تحقيقها أو فى محاولة التحقيق يمارس شيئاً لا يمارسه إلا الآلهة . وتتصادم إرادة الإنسان مع إرادة الآلهة . ومن تصادمهما تتشكل المأساة التقليدية . إن الإنسان هو المصروع فى الصدام السابق ، وفى المأساة التقليدية .

ويرى « كامى » الصدام بين إرادة الإنسان وبين لا معقولية العالم . الإنسان يريد أن يعقلن العالم ولكن العالم غير قابل للعقلنة . ومن الهوة بين الاثنين — الهوة التى لا تجتاز — يتكون لدى الإنسان إحساس الأبسورد . ولكن أين تذهب إرادة الإنسان فى هذه الحالة ؟

الإنسان يريد أن يجعل للحياة معنى رغم علمه بأنها بلا معنى ، وأن يصنع منها قيمة مع أنه يدرك أن لا قيمة لها .

وعندما قرأ « بول فاليرى » « أسطورة سيسيف » ضحك وقال : إن سيسيف على الأقل تربت عنده عضلات من رفعه للحجارة وصعوده الجبل » بمعنى أنه أفاد من عمله العابث الذى لامعنى له ، أو اللامعقول غير الهادف الذى يعرف أن لا نتيجة له ، وتربت لديه عضلات .

لكن « كامى » لا يرى رأى « فاليرى » . لا يمكن أن تذهب إرادة الإنسان فى تنمية عضلاته البدنية .

إن الإرادة تنصرف هنا منصرفا واحداً هو تنمية عضلاته الروحية .

ولكنها قد تنصرف كذلك منصرفات أخرى غير «إيجابية» فيها النفى . والنفى هنا نفيان . أو أن منصرفات النفى منصرفان . الأول أن نلغى العقل كوسيلة لفهم الحياة ، وفى نفس الوقت نقرر أن ثمة شيئاً وراء العقل، ونصرف طاقاتنا فى نشاط روحى يهيؤنا لعالم ما بعد الحياة الذى نعتقد أنه العالم الوحيد الذى تسوده الشفوفية أو المعقولية .

وهذه الوثبة هى وثبة الإيمان. ويستخدم أصحابها اللامعقول أو الابسورد « منطاً » يقفزون بواسطته من الحياة الدنيا إلى

الحياة الأخرى . ويهربون من خلاله من اللامعقول .. بأن يلقوه فى عالم الانسان ويبعدوه عن عالم الأبدية .

ويقوم بهذه الوثبة فيه فلاسفة من أمثال « كيركجورد » و « باسكال » و « ترتوليان » . فكيركجورد يقول بالتضحية بالعقل ويرى أن المؤمن يبدأ خلاصه من لحظة إخفاقه وعندئذ يشمله النور وتخترمه الحقيقة .

و « كيركجورد » ينفى العقل ، ولكنه يستخدم العقل كى ينفى العقل ، وهو يصل إلى نتيجة .. وهى لامعقولية الحياة . ولكنه يهرب من النتيجة وينفى ماوصل إليه العقل ، ثم يقرر ما لم يصل عقله إليه وهو وجود عالم شفوف معقول يدعو إليه ويؤمن به .

هذه الحركة التى ينكر بها الفكر نفسه محاولا تجاوز نفسه فى حدود مايؤدى إلى نفيه يسميه « كامى » الانتحار الفلسفى .

والمنصرف الثانى التقليدى وهو منصرف أقل اتباعا ولكنه أشد المنصرفين نفياً ، هو الانتحار البدنى . بأن يصل المنتحر إلى أن العالم لا معقول وأن الاستمرار فيه عبث ، ولكنه ينفى لا معقوليته بنفى ذاته التى تجرب هذا العبث ، أى بالانتحار بأن يقتل الوسيلة الوحيدة التى تعرضه لتجربة اللامعقول — يقتل نفسه — بفعل لا ينتظم إطلاقا مع تلك التجربة .

ويناقش « كامى » النفيين ويبدأ بالذين ينفون العقل

ولكنهم بعد أن ينفوه يؤمنون بعالم ماوراء العقل أو بالحدس . و« كامى » يقرر أن العقل محدود وأنه لايمكن أن يصل إلى عقلنة الوجود ، ولكنه يقرر كذلك أن ليس ثمة وسيلة أخرى غير العقل أمامنا ، وأن العقل هو وسيلة الإنسان الوحيدة الموصلة إلى الحقيقة ، أو التى تربطه بالحقيقة . وعلى ذلك ففكر « كامى » ليس من الفكر المنافى للعقلانية ولكنه على العكس فكر عقلانى ، وهو يرفض اللاعقلانية ويسميها La pensée humilité أو الفكر الهروبى أو الانهزامى .

ويسير فى ركب اللاعقلانية « anti - rationalism » فلاسفة كثيرون . . وهؤلاء يرون أبسوردية الوجود أو عبثه . وبعد أن نظروا طريق العقل الملكى وقد سد أمامهم ، تحولوا عنه إلى ممرات وأزقة جبلية وعرة من اللاعقلانية anti - rationalism والدين . . وكمثال لهؤلاء : كيركجورد وشستوف وهيدجر ويسبرز وهسرل وشيللر . وكل من هؤلاء بعد أن يصل بالعقل إلى نفى العقل ، ينصرف إلى ممر من الممرات التى لا يؤدى إليها العقل ، ولكن يؤدى إليها « الإيمان » أو الحدس . ويسبرز بعد أن يهديه التفكير إلى العدم يقفز منه قفزة طويلة تقول بالعلو أو بالوجود الماهوى . والوجود الماهوى هو فى الزمان أكثر من الزمان أى أنه بالنسبة إليه لا يوجد موت، بل يوجد علو أو سقوط . أما آنيتى فهى الشىء المتناه . وهى تتحقق على شكل وجود فى العالم . ومجموع الآنيات هو العالم .

والعالم كموضوع للعلم أدركه لأننى أحقق فيه إمكانياتى .
والعالم يشد إليه الوجود الماهوى ليحقق فيه إمكانياته ، ولكنه إما أن يرفعه أو ينبذه ، ولذلك فبين العالم والوجود الماهوى توتر نتيجة لأنهما لا يستطيعان أن يتحدا أو ينفصلا . وهذا التوتر هو موضوع التفلسف .

ويمسك « كامى » بخيط « العــلو » ويقطعه من فلسفة « كارل يسبرز » ويلق به فى وجهه قائلا هـذا هو النفى الذى هربت إليه بعد أن كنت قد وصلت إلى النتيجة الحقيقية !! لقد لذت بالفرار من اللامعقولية واعتصمت ببرج العلو Transcendenz. إنك انتحرت فلسفيا .

وينتقد « هسرل » صاحب النظرية الظاهراتية . إن هسرل بعد أن يصرح بأن الفكر وصفى لا تفسيرى يخرج بفكرة جديدة ، هى الجوهر اللا محدود للموضوع ، وبذلك يقفز قفزة هائلة لا تقل عن قفزة « كيركجورد » أو « يسبرز » الدينية ، من اللامعقول ، إلى عقل مطلق .

فكأن الفكر يمكن أن يخونه العقل الواثق بنفسه المؤمن بانتصاره raison triomphante مثلما يخونه العقل الهروبى الذى يفر من نتائجه التى يصل إليها ، ويشيع فيها الانهزام ، ويطلب ملجأ غير الملجأ الذى يقوده إليه تفكيره الهروبى raison Humilieé .

«وهسرل» صاحب العقل المطلق ، و «كيركجورد» صاحب النفى العقلى ، كلاهما مذنب ، لأن كليهما يغالى فى الموقف الذى يقفه من العقل ، فهو إما الى أقصى اليمين وإما إلى أقصى الشمال ، ولم يركب أيهما العقل « على راحته » ليصل به الى النتيجة التى يصل إليها به ثم يتوقف عندها . إنهما ينكران العقل الذى وصل بهما إلى تلك النتيجة بعد أن يصل بهما إلى أبسوردية الوجود ، ثم يبدآن من هذا الإنكار فى اختراع عوالم لانستطيع أن ندحضها أو نؤيدها ، ويمكن وصفها لا بأنها منتج عقلى ، ولكن على أنها « وجهة نظر » .

و « كامى » ينكر « وجهة النظر » ، وينكر مالم يصل إليه العقل ، ويؤمن بهذا العقل الإنسانى المحدود جداً ، لأن الشىء الذى يتوصل إليه به هو على الأقل الشىء الملموس المحسوس القريب من فهمى ونظرى والداخل ضمن تجربتى . أما غير ذلك فهو غريب عن تجربتى وحسى ولمسى وبصرى . وهذا العقل المحدود هو الذى يوقفنى من العالم موقف الأبسورد . لأنه يطلعنى على استحالة موقف العقل بالنسبة للعالم وعجزه عن فهمه ، الذى هو عجزى أنا ، وموقفى أنا .. موقفى كإنسان ، فالإنسانية فى علاقتها بالعالم عاجزة وقلقة ويائسة .

وإذن فكامى يصرح بقصور العقل عن فهم العالم ، ومع ذلك فهو يؤمن بالعقل الذى ينتهى به التفكير الى إعلان عجز نفسه ، ويؤمن بما ينتهى إليه العقل من نتائج : هى أن العالم

أبسورد، وأن موقف الإنسان منه هو موقف العبث أو اللامعقول، ومن ثم فلا فائدة من أن نتساءل لماذا نحيا . بل يجب أن نقول إذا كانت الحياة بلا معنى فهى أخلق بأن نحياها .

إننا يجب أن نعترف بما وصل إليه عقلنا المحدود القاصر ، من أن الحياة بلا معنى ، وأن العيش عبث . -

فإذا اعترفنا بأنها عبث والعيش عبث ، فإما أن نلغى وجودنا بأن ننتحر ، وإما أن نواصل العيش بهذا الإدراك وعندئذ يجب أن نكيف موقفنا من الحياة والعالم تبعاً لذلك .

والانتحار لا يعالج قضية أبسوردية العالم ، ولا يلغى لا معقولية الوجود ، ولكنه قتل للذات التى تجرب الأبسورد . وقتل الذات المفردة إجابة فردية ليست لها نتيجة عالمية .

لكننا لو اعترفنا بعبث الحياة واتخذنا موقف الثورة منها ، فإننا نكون بذلك قد اخترنا أن نعيش حياتنا مليئة حية نابضة باستمرار . نضع أمامها العالم دائماً موضع التساؤل والامتحان . ونظل فيها حاضرين أنفسنا ، واعين يقظين ، نطالب بمعقولية مستحيلة التحقيق . وبذلك يعيش الإنسان إرادته ، هذه الإرادة التى لا يتمتع بها إلا الآلهة ، فنساوى بين أنفسنا وبين الآلهة ، ويشرق وجودنا بالمعنى الوحيد الذى لا يمكن أن يوجد غيره فى عالم بلا معنى ، وهو الثورة على مصير الإنسان الذى نعترف بأنه المصير الذى لا مصير غيره .

أما الانتحار فهو اعتراف بمصير الإنسان الذى لا مصير غيره ، ثم خضوع له . وعلى العكس من ذلك الثورة . إنها تعترف بمصير الإنسان ولكنها لا تخضع له .

والمنتحر يطلب الموت ويتعجل مصيره الذى لامصير غيره . أما الثائر فهو يرفض الموت ويقاوم مصيره مع أنه يعرف بأنه المصير الذى لا مصير غيره .

ومع ذلك . . .

« فكامى » إذ يقف هذا الموقف الأخير . . . موقف الذى يختار بين الانتحار أو الثورة ، إنما يقف موقفاً تمليه عليه الضرورة المنطقية إذ أنه فى الحالة الأولى لا معنى لأن نستمر فى حياة لا معقولة ، عبث أن نعيشها وأن نأمل فيها ، وعبث ما تنتهى به وإليه . وفى الحالة الثانية فإننا نضيف إلى عبث الحياة عبثاً جديداً ، هذا العبث الكلاسيكى الذى تقول به الأسطورة اليونانية ، والذى عاشه «سيسيفوس» و « تنتالوس » و «بروميثيوس» ، وأصروا فيه على الاستمرار فى حياة لا أمل فيها ، رغم علمهم بعبث الاستمرار فيها .

والاختيار بين الحلين موقف تؤدى إليـــه الضرورة المنطقية ولكنها لا تحتم إتمامه ، ولا تفرض علينـا أى الطريقين نختار .

ولكن « كامى » عندما يختار الثورة إنما يفعل ذلك لأنه يؤمن بأن العالم ــ هذا العالم الذى لا عالم غيره ــ لا معنى فيه إلا معنى واحد هو الإنسان ، لأنه المخلوق الوحيد فى العالم الذى يحاول أن يخلق لنفسه معنى . وهذا العالم ــ أقل ما يقال فيه ــ أنه يحتوى على حقيقة الإنسان ومن واجبنا أن ننصف الإنسان فيه أمام قدره ومصيره .

* * *

الفصل الرابع

(المتمرد)

l'Homme Révolté

« لا شك أن المتمرد يحتاج لنفسه إلى قدر من الحرية ، ولكنه لو ظل منطقياً مع نفسه فلا يمكن بأى حال من الأحوال أن يسعى إلى الاعتداء على حرية وشخص الآخرين . وهو لا يمكن أن يحقر إنساناً ما . والحرية التى يطلبها لنفسه يطلبها للجميع ، وما يرفضه يحاول أن يمنع الآخرين عن ممارسته . وهو ليس مجرد عبد يثور على سيده ولكنه إنسان يثور على عالم السيد والعبد .

Le revolté exige sans doute une certaine liberté pour lui-même, mais en aucun cas, s'il est conséquent, le droit de détriure l'être et la liberté de l'autre. Il n'humilie personne. La liberté qu'il reclame, il la revendique pour tous, celle qu'il refuse, il l'interdit à tous. Il n'est pas seulement esclave contre maitre, mais aussi homme contre le monde du maitre et de l'esclave.

البير كامى فى « المتمرد »

إن انتقـال « كامى » من فـكرة الأبسورد أو لا معقوليـة الوجود ، إلى المتمرد والثورة على الوجود ، هو انتقـال من السلب إلى الإيجاب ، وهو انتقـال قد لا يؤيده المنطق الذى اتسمت به مناقشاته حتى الآن . ويتم فى شكل اختيار أكثر منه نتيجة تتجه إليها مناقشاته . وفى مقالاته ، خطابات إلى صديق ألمانى ، يعترف كامى بأن لا قيمة فى العالم إلا الإنسان :

Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. mais je sais que quelque chose en lui a du sens et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir. »

ويرفض « كامى » الانتحـار لأنه يعتـبره استمراراً لسلب الحياة ، كما يرفض « العلو » لأنه سلب آخر للحياة .

والنتيجة التى يخلص إليها « كامى » إن جاز لى أن أحـكم عليها نتيجة عجيبة حقيقة ، لأنها إيجاب مبنى على سلب !

ولو تأملنا طبيعة هذه النتيجة ، والسمات التى تتشكل منها لبرزت أمامنا صفتان منهـا على وجه التحديد ، أى أنهـا تنبنى أساساً على ركنين رئيسيين هما : الوضوح والبراءة . Lucidité et l'innocence . والأخـلاق الأبسوردية تقوم على هذين الركنين .

« وكامى » فى كل كتاباته واضح ، وتحس وأنت تقرأه أن

ركن الوضوح هدف بارز فى وعيه ، يسعى إليه ويطلبه فى كتاباته ، ويشغل به وبتحقيقه — وخاصة فى كتابه الفلسفى المعنون « أسطورة سيسيف » — ويتخذه سبيلا للتعريف بالأبسورد وللكشف عنه .

والوضوح كذلك ضرورة يفرضها الأبسورد ويحتمها . وتتكون طبيعة الأبسورد من تراكيب لا ينفذ إليها إلا وضوح الراغب فيها والساعى إليها . ولن يتأتى له ذلك إلا بأن يكون هو نفسه واضحاً ، أو صاحب ذهنية تنشـد الوضوح . وهذا الوضوح فى الباحث عن الأبسورد هو الذى يمكنه من ابتعاث الأبسورد حاضراً فى وعيه الإنسانى . وإذن فأهم ما يمكن أن يتصف به الإنسان الذى يطلق عليه « كامى » اسم : l'homme absurde هو الوضوح lucidité ، لأنها الصفة الوحيدة التى تشكل حتما سلوكه كله وتفرضه فرضاً عليه .

والبراءة كذلك جزء من الوضوح . وهى جزأ لا يتجزأ منه ، أو هى أهم عناصره .

والوضوح عند « كامى » وعى سالب بمعني أنه ينكر قدرة العقـل أن يجد أى معنى فى التجربة إلا بطريقة مباشرة ومحدودة جداً .

وهو ينكر ، بصفة خاصة ، قدرة العقل على استعراض وجود المطلق والحقائق الكلية ، دون مساعدة .

والوضوح حول الأبسورد يكشف لذلك عالما لا وجود فيه لعلو البشر . أو لقيم مطلقة تستحسن السلوك البشرى أو تنفر منه وتحكم عليه .

وهذا الموقف الذى يجد « l'homme absurde » نفسه يقفه هو ما يسميه « كامى » البراءة . وهو موقف يتأثر بالضرورة من اكتشاف الأبسورد من خلال الوضوح .

و « كامى » لا ينكر أن هناك ظروفاً تفرض نفسها وتفرض تصرفات خاصة على الإنسان ولا يملك حيالها شيئا . ولكنه فى « أسطورة سيسيف » يقول بأن البراءة وحرية العمل الكاملة يسيران جنبا إلى جنب ، وليست البراءة هنا هى نفس البراءة التى تقول بها المسيحية ، فالانسان الأبسوردى عند ما يطلب إليه أن يثب وثبة الإيمان لا يفعل ولا يجد مبررا لوثبته . وكذلك لا يقبل أن يتهمه أحد بالغرور لأن فكرة الغرور لم تخطر له على بال ، وكذلك فكرة الخطيئة فهو لا يؤمن بالخطيئة وليس لها وجود عنده . إنه لا يعتقد فيها لأنه ألغى كل وجود أعلى من وجود الإنسان . ولو توعده مسيحى بالويل والثبور وعذاب الجحيم لما بالى لأنه لا يؤمن كذلك بها .

إن عذاب جهنم أو الخطيئة أو إثم الغرور أو وثبة الإيمان كلها أمور غريبة على « الإنسان الأبسوردى » . ولو طلب إليه

الإقرار بذنب من الذنوب لما قر بأى ذنب ، لأنه لا يؤمن بالذنوب ، ولا يؤمن بأن ما يفعله فيه إثم ما ، وهو يحس بنفسه بريئاً دائماً . . براءة تامة كاملة .

On voudrait lui faire connaitre sa culpabilité. Lui se sent innocent. A vrai dire il ne sent que cela, son innocence irréparable.

ولا توجد الخطيئة عند « كامى » إلا عندما يتخلى « l'homme absurde » عن هدف الوضوح ، فى هذه الحالة فقط يرتكب الإنسان الأبسوردى الخطيئة برفضه لها أو التخلى عنها . ويناقش « كامى » « كيركجورد » عندما يقول الأخير بأنه كى تتحقق للمسيحى وثبة الإيمان ينبغى أن يتخلى عن الوضوح . ويفسر قول « كيركجورد » بأن مكان الخطيئة هو الإرادة لا العقل ، بأن « كيركجورد » يقصد أن الخطيئة ليست طلب المعرفة بقدر ما هى الرغبة فى المعرفة . ومن ثم يخلص إلى دحض « كيركجورد » والقول بأن المعرفة وطلبها فى حد ذاتهما ليسا خطيئة وإنما الخطيئة هى المغالاة فى طلب المعرفة بحيث تصير أمراً معقداً يلاشى الوضوح ويلغيه ، ويذهب إلى أبعد من الحدود التى تفرضها البراءة .

وعلى ذلك تكون معادلة « كامى » فى الخطيئة كالآتى :

إن الخطيئة هى رفض البراءة . إنها التخلى عن الوضوح . وعندما يثب الإنسان الأبسوردى وثبة الإيمان التى يثبها المسيحى

فإنه يثب فوق البراءة والوضوح ، أى أنه يرتكب الخطيئة . وارتكابه لها يطلعه لأول مرة على ذنبه ويلهب إحساسه أكثر بالبراءة . . . .

وإن الإنسان ليتأمل اعتبارات « كامى » عن الوضوح والبراءة ، وتعريفه لهما ، وللخطيئة . . ويدهش لطلب بعض الكتاب عندنا مثلا لأساليب وأهداف مغايرة تماما . . وربما كان هذا هو السبب الذى من أجله وجدت نفسى مندفعا إلى الكتابة ، عن « كامى » ... ربما تنبه الكتابة عنه إلى مكامن « الخطأ » فى أدبنا المعاصر ، وقصور هذا الأدب عن تحقيق العالمية ، وعن تمثيل روح العصر .

و « كامى » عندما يصر على البراءة والوضوح ، إنما يصر عليهما لأنهما تتجهان به إلى إقرار قيام إخلاقية ثورية . وكما يعرفهما « كامى » فإن صفتى البراءة والوضوح سلبيتان ، وهما دافعاه إلى قول « لا » كلما مال إلى رؤية الوجود ككل متصل أو كنظام متكامل من الحقائق الكلية . والأخلاق الوحيدة التى يسمحان بها هى التمرد ، هى قول « لا » هذه ، ورفض وثبة الإيمان . . .

و « كامى » يرى أن من يعانى الأبسورد إنما يعانى أعلى ألوان التوتر ، وهو يقاسى ويتعذب ولكنه لا ينبذ التوتر لأنه مصيره ، فهو يبقى عليه ، ويرهفه أكثر ، وكلما أرهفه كلما زاد وعيه

بذاته وبحقيقته ، وكلما زاد تحديه وثورته . وهذا التحدى وتلك الثورة تطلبان لكى يتحققا قدراً من الحرية هو القدر الكافى لتحقق فعلهما . فشرط الثورة هو الحرية ، ومن لحظة أن تعلن الثورة يمتلأ وجودك بالحرية . وفى إحساسك بالحرية إحســـاس بالمسئولية ، مسئولية وجودك ، ومسئولية وجود الآخرين ، لأنك لو اعترفت بحرية نفسك فستعترف بحرية الآخرين ، وستحقق لنفسك الحرية عن طريق طلبها للآخرين أو بالتآزر مع حرية الآخرين . والحرية والمسئولية يورثان القلق . والقلق يملأ صاحبه إحساسا بالحياة . فكأنه بعد البراءة والوضوح تأتى أخلاقية الثورة . والثورة تؤدى إلى الحرية والامتلاء . وهذا هو مدرج الإنسان الأبسوردى . فهو يطلب الوضوح عن طريق البراءة . وهذان يدفعانه إلى قول لا ، أى رفض كل ما يناقض الوضوح والبراءة . وهذه الثورة كشرط لها أن يكون صاحبها حراً ، وإحساسه بالحرية يملأ ذاته ، أو يشعره امتلاء بالحياة وبحياته .

وليست الحرية التى يطلبها « كامى » للإنسان الأبسوردى هى الحرية المطلقة ، فكامى لا يطلب المطلق ولا يعترف به . إنما الحرية التى ينشدها هى حرية الفعل . إنه لا يأمل ولا يجد معنى لحياة أخرى ، ومن ثم كان أى كلام عن المستقبل شيئاً بلا معنى . إنما هو الحاضر ما ينشـــده . إن « كامى » يطلب الحاضر . لا يسعى إلى أبعاد مستقبلية . ولذلك فهو يعطى الأبعاد

للحاضر ، للحظة . فالحاضر واللحظة عند « كامى » كلهما أبعاد ، لدرجة ان يصير لها ماض وحاضر ومستقبل ، لدرجة أن يحتويان الزمان كله ، لأنه لا إحساس للإنسان الأبسوردى بالماضى أو بالمستقبل ، وإنما بالحاضر . إننى أقف أمام ذاتى فى الحاضر ، فى اللحظة . وأحس ذاتى فى االحظة ، وامتلأ بها فى اللحظة . لذلك فالحرية التى يطلبها « كامى » هى حرية اللحظة ، الحرية المشروطة بالفعل فى اللحظة ، فهى ليست حرية مطلقة .

والحرية المطلقة لا اعتبارات لها للموت . إن الموت حادثة تنقل صاحبها من المفرد إلى المطلق أو من المادى إلى الصورة . أما الموت بالنسبة للإنسان الأبسوردى فهو ليس حادثة ولكنه نهاية . الموت هو الختام . هو اللحن الأخير . هو القضاء الذى لا بعده قضاء . وأنا أسير إلى الموت . وعندما يأتى الموت انتهى تماماً . فالموت نهاية النهايات ، وهو النهاية التى لا بعدها نهاية ، الموت يلغى المطلق ، وكل مطلق ، وينفى أن تكون الحرية مطلقة . . .

وحرية الإنسان الأبسوردى أكثر من حرية من لا يعى أبسوردية الحياة . والإنسان العادى فى الحياة يطلب نوعا معينا من الحرية . إنها الحرية التى تمكنه من أن يحقق أمله فى الحياة ، بأن يكون ضابطا أو مهندسا أو طبيبا أو تاجراً أو محامياً . الخ . وهو لكى يحقق هذا الأمل لا بد أن يتطابق . أن يكون من

هيئة المحترمين يرتدي ملابس معينة وياقات عنق معينة ، ويتكلم بطريقة معينة ، وينادي هذا يا بك وهذه يا هانم ، ويكون محبوبا وظريفا .. أي أن يتطابق . والتطابق معناه حدود . والحدود تعني أنك لست حراً . وأنت نفسك عندما تحتج بأنك لا تريد أن تفعل شيئا ثوريا تقول : لا أستطيع .. هذه حدودي .. ماذا يقول الناس عني ؟ ... أو عننا ؟ ! ! .. الشرف يقتضيني . مرغت شرفي في التراب .. هكذا !. وكل ما سبق يفيد شيئا واحداً ـ أنك لست حراً ، وأن ما اخترت من قيم هي القيم العامة ، وهي قيم لا تعطيك إلا قدراً من الحرية .... قدراً ضئيلا منها .

والإنسان الأبسوردي يعي هذه الحدود والقيود . وهو لا يتطابق لأن قيمه ليست القيم العامة . وعندما يسعى الإنسان العادي في الحياة ، متطابقا منتميا ، وفجأة يتبين روتينية حياته أو آليتها ، ويعي وجوده المطحون فيها ، وعبث خطوط حياته المرسومة أو التي يدور حولها كالساقية بلا أمل في مستقبل ، أو بأمل مضى ولم يتحقق ، لأنه لن يتحقق في الحياة إلا الآمال المادية ، وهذه سرعان ما نحكم عليها من بعد ، ونراها تافهة لم تكن تستحق منا اهتماما ولا احتفالا ، وعندئذ يثور الانسان العادي ويتحول إلى الإنسان الأبسوردي ، ويحرره تحوله ذاك ويخلصه من القيود والحدود . والحرية الأبسوردية التي يتحصل عليها من هذا الموقف هي الحرية الحقيقية الوحيدة . فالأبسورد

أو وعى الأبسورد شرط هـــذه الحرية ، أو شرط الحرية .
وشرطها الثانى هو الموت ، أو الوعى بأننا مخلوقات فانية ، ولدت للفناء وتسير نحو الفناء . ووعى الموت يحررنى ، ويحسنى الحرية إحساسا عميقا ، لأنه ما دمت أنى « أنا » سأموت فلا أهمية لشيء آخر ، لا شيء يهم ما دمت أننى « أنا » سأموت .
فوعى الموت يعمق حريتى ، يبعدها أى يجعلها ذات أبعاد .

ومبدأ الامتلاء la passion ، أو الإحساس بالحياة حتى حتى الامتلاء ، هو وليد وعى الموت . وما دمت أنى مخلوق فان ، وما دام أن لا شيء يهم تجاه موتى ، فإننى لن يهمنى أن أعيش كما يحب الآخرون لى أن أعيش ، أو كما تفرض على الأخلاق العامة والعرف العام ، أو كما يطالبنى بذلك الشرف والنبل .
ولكننى سأعيش كما أحب أن أعيش ، حياة ممتلئة حتى الثمالة ، أشربها شرباً ، وأحيا كل لحظة وآنة فيها من أولها لآخرها ، وبطولها وعرضها وعمقها وارتفاعها ، وإذن فليس المهم نوع الحياة . ولكن المهم هذه الآنات . ليس المهم أن أكون محاميا أو قاضيا أو ضابطا أو مهندسا ، ثريا أو مليونيراً ، حاكما أو راهبا .. لكن المهم هـــذه اللحظات . إن الزمن يصير مهما .. الزمن يصبح كل شيء .. يصبح كمية ـــ عدد الثوانى ـــ العمر بالثوانى ـــ كمية العمر . فليس المهم أن أعيش الأخلاق بالنوع ولكن المهم أن أعيش الأخلاق بالكم .

ولا ينبغى أن نفهم أن الأخلاق الكمية تستبعد الأخلاق النوعية ، فالأخلاق النوعية تحددها التجارب ، والإنسان يفسر القانون الأخلاقى بناء على تجربته واتساعها وتنوعها . ولهذا فإن القوانين الأخلاقية للاسلام أو المسيحية مع أنها واحدة إلا أن تطبيقها يختلف من أمة لأمة ومن إقليم لإقليم ، ذلك لأن التجربة هى التى تحدد للأخلاق شكلها الإمكانى ، فالتجربة هى التى تحول الأخلاق من المطلق إلى الواقع . ومن غير التجربة تظل الأخلاق داخل إسار المطلق ، وكل مطلق أخلاقى يفسره الفرد تحت ضوء كمية التجربة التى يمارسها . وإذن ففكرة الكم ترتبط بالأخلاق العملية . ويخلق الكم النـــوع . وهى نفس فكرة « هيجل » أو فكرة « ماركس » الذى استعارها من « هيجل » . وكمية التجربة الفردية تمتد أو تمتنع ، اعتماداً على طول عمر صاحبها أو موته الفجائى . فإذا كان الموت أو الحياة غير مؤكدين فإن ممارسة الفرد للتجربة غير مؤكدة ، بمعنى أن ممارسة الأخلاق الكمية حتى نهايتها أو حتى الامتلاء ، قضية غير مؤكدة ، أو أن الإنسان ليس حراً إزاءها . فالعمر يحد كمية التجربة ، أو يحد الأخلاق الكمية . ودرجة الامتلاء هى حد آخر لكمية التجربة ، لأن كمية التجربة مثلما تقاس بلحظات العمر تقاس كذلك بدرجة امتلاء هذه اللحظات ، بخصوبتها وعمق عيشها ..

« Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'ideal de l'homme absurde. »

وهنا نصل لنقطة التحول الكبرى فى فلسفة «البير كامى» ، فابتداءً أدت المناقشة إلى طريق مسدود يبرق فى نهايته الانتحار كأنه الحل الوحيد للتخلص من عبث الوجود ولامعقولية الحياة، ولكن « كامى » إذ يبنى مقولات « الوضوح » و « البراءة » و « الحرية » و « الامتلاء » يقيم منها جميعا أخلاقية تمرد ، تدعو إلى أن نعيش الحياة فى امتلاء . ولكى نعيشها فى امتلاء تلزمنا الشجاعة والذكاء . . . الشجاعة إذا كان علينا أن نستمر فى الحياة دون أمل فى خلاص روحى . والذكاء كى نبدد أوهام الإنسان التى ينسجها حول حياته ما دام الفناء يتهددها فى أية لحظة ، واليأس يطبعها .

ولقد رأينا أن الحرية بالنسبة للانسان الأبسوردى محدودة ومؤقتة . وكذلك الامتلاء la passion . كلاهما يحطمه الزمن والموت . وهدف الحرية — ماذا يكون إزاء تحطيم الموت والزمن ؟ ! لا شىء . . . لا شىء إطلاقا . والحرية هنا امرأة عاقر لا تلد ولا يمكن أن يكون لها مستقبل . وما كان يمكن أن تقدمه الأخلاق الأبسوردية من خلاص للانسان ليس خلاصا . إنه تمرد يقوم — متناقضا — على الرضوخ لأبسوردية الحياة والتسليم بعبثها . . هل يمكن أن نقول عنه إنه رضوخ مستعل ،

أو تسليم متبجح ؟ أو ربما صدق عليه ما قاله شكسبير فى الحب :
يا حباً كالمرض أو مرضا كالحب ! ! .

والأخلاق الأبسوردية لا تعرف المقاييس المطلقة للخير والشر ، لكنها لا تؤيد الرذيلة ، ولا تعترف كذلك بما يعترف به الناس على أنه فضيلة . ولكنها مع ذلك لا تستبعد الفضيلة . ومبدأ البراءة لا يمكن أن يقر الجريمة أو الإثم . وهو يتضمن نوعا من الإحساس بالمسئولية . ولكن تجاه من ؟ لكى يكون الأبسوردى « واضحاً » فإن مسئوليته لا أقل من أن تكون أمام نفسه . ونفسه تطلب التجربة ، لا لما تعود به عليه التجربة ولكن للتجربة ذاتها — لكمية التجربة . وما دمنا قادمين من العدم وصائرين إلى العدم فالكم يلزمنا أن نعيش العمر كأغزر ما يكون ، قائلين مع القائل : إن فرصتنا الوحيدة هى أن نطيل فترة العمر ، وأن نحصل منها على أكبر ما نستطيع من النبضات .

إن « كامى » يريدنا أن نعيش هـــذه الأعداد الهائلة من النبضات كأكبر ما نستطيع ، وأن نضاعف وعينا بها . هذا «الوعى المضاعف » هو أسلوب « كامى » الذى يدعو إليه كى نعيش به الحياة .

وكل إنسان يستطيع أن يعيش الأخلاق الأبسوردية وأن يحيا بالوعى المضاعف . وهذا اللون من الحياة هو ما يحياه أربعة كأغزر ما تكون الحياة .

والأربعة هم دون جوان ، والممثل ، والغازى ، والخالق . هؤلاء هم الأبطال الأبسورديون . فالأبسوردية كما أن لها أخلاقا وفلسفة فكذلك لها أبطال .

ولا ينبغى أن يفهم أن كل ممثل أو كل فنان أو كل غازى بطل أبسوردى . ولكن نوع الحيــــاة التى يحياها هؤلاء قد نجد بين ممارسيها أبطالا أبسورديين .

— لكن لماذا دون جوان بالذات ؟ ولماذا الممثل والغازى والخالق ؟

— إن « دون جوان » هو البطل الأبسوردى الذى عالجه « سورين كيركجورد » واقتفى أثره فيه « البير كامى » . ويبدو أن «دون جوان» صار بقيام الوجودية وسموقها بطلا من أبطال الوجودية . و«كيركجورد» فى كتابه «إما.. أو Ou bien..ou bien» يصف «دون جوان» بأنه «شيطان حسى» لامنازع له على عرش الأخلاق الكمية .

إن « الحب الرومانسى » هو الحب الذى نقول عنه إنه مخلص وفى ، يحب فيه الرجل امرأة واحدة ولا يبدلها أو يحيد عنهــا ، حتى إذا ماتت ظل وفياً لذكراها وحبها ولم يحب أو يتزوج بأخرى .

أما « الحب الحسى » فهو الحب الذى يكثر فيه الرجل من

التنقل والمغامرات ، ولايخلص فيه لامرأة واحدة ، ولا يعترف بالوفاء . وبينما يغرر « فاوست » بامرأة واحدة فإن « دون جوان » يلتهم ١٠٠٣ امرأة وفتاة .

وفاوست « شيطان فكرى » مثلما دون جوان « شيطان حسى » . و « دون جوان» لا يتخير نساءه . إنه يلتقطهن من بين العاديات . والنتيجة تكرار المغامرة ومضاعفتها ، أى أن — لأنهن عاديات ومتشابهات فالجدة هى التى لا تستهويه ، لكن الذى يستهويه هو التجربة . ذات التجربة من جديد فى كل مرة . ذات الأحاسيس . التجربة هنا لا تعطيه نوعاً متجدداً ، ولكن كماً متجدداً . ولذلك فإن « كيركجورد » يصفه فى جملته المشهورة :

« إنه يسرع الخطو نحو الاختفاء اختفاء أبدياً » .

وهذا التكرار الذى يمارسه « دون جوان » ويحصل من خلاله على كمية أخلاقية هو ماينشده «كامى» فى البطل الأبسوردى.

و « كامى » ينفى الرومانسية » عن « دون جوان » . دون جوانه ليس حزيناً يائساً يبحث عن حب مثالى وفى لا يجده . وهو لا يريد أن يتحد مع الحبيبة . هو لا يبحث عن الاتحاد . وكل من يبحث عن الاتحاد فى الحب قد يرى الحل فى الانتحار . والموت فى هذه الحالة سلب لصاحبه أو سلب للطرف الآخر ، لأن الاتحاد بالطرف الآخر سلب للذات أو سلب للآخر ، بأن

يطلب المحب أن يذوب فى الآخر أو أن يذوب الآخر فيه .

و « دون جوان » لا يطلب الاتحاد . إنه يطلب التكرار ففى التكرار تأكيد للنفس أنها تعيش ، وتعيش العمر فى امتلاء . و « دون جوان » يكرر عاشقاته ، لأنه لا يهوى العاشقات أنفسهن ولكنه يريد التجربة ، فهو يكرر التجربة ولا يكرر عاشقة بعينها . والتكرار تثبيت للطرف الآخر وتكرار للذات المجربة . أما الاتحاد فهو ذوبان فى الطرف الآخر . ذوبان يلغى الذات المجربة ، وهو قتل للذات المجربة . و « دون جوان » لذلك بطل أبسوردى لأنه يعيش التكرار وهو مبدأ الأبسوردية

وبعد « دون جوان » يأتى الممثل ، فالممثل هو المرتبة الثانية للبطل الأبسوردى . وإذا كان « دون جوان » يمارس بالفعل الأخلاق الأبسوردية ، فإن الممثل يمارسها بالرمز . . . « دون جوان » يمارسها فى « الحياة » ، والممثل يمارسها على « المسرح » . والأول يمارسها ممارسة حياة ، والثانى يمارسها بالتخيل والمعايشة . و « دون جوان » يكررها ويعيش لحظاتها ممتلئة ، والممثل يكرر أدواره ويعيش أعماقها ممتلئة كذلك . وليس الممثل الأبسوردى أى ممثل . إنه أعظم ممثل . وأعظم ممثل عند « كامى » هو الممثل « المتفرج الهادىء البارد » ، أو هو الممثل الذى تصوره «ديدرو» فى كتابه «Paradoxe sur le comédien »

وإذا كان الممثل هادئاً بارداً كأنه المتفرج فإنه يستطيع أن يعيش ما يشترطه « كامى » فى الأخلاق الأبسوردية : « الوضوح Lucidité » .. ومن ثم يستطيع أن يدخل فى مضامين دوره وصميم أعماقه ، ويعرضه عرضاً روحياً ، لأن الوضوح سيكون رائده فى فهمه وفى عرضه .

و « كامى » وهو يقول إن « الهدوء » و « البرود » يمكنان الممثل من « الوضوح » الذى يسلمه إلى التمثيل « من الروح » ، يكون قد استعار نص جملة « ديدرو » دون معناها . فديدرو لا يقصد التمثيل « من الروح » ، وإنما التمثيل التأملى « reflective » ، و « كامى » يريد من الممثل أن يحس العواطف التى يصورها فى امتلاء :

« ... إن فنه هو .. أن يتلبس دوره إلى أقصى حد ، وأن ينفذ ما أمكن ، نفاذاً كاملا ، داخل حيوات ليست حياته ..

.. C'est son art ... de feindre absolument, d'entrer le plus avant possible dans des vies qui ne sont pas les siennes. »

وعندما يقف الممثل فى مواجهة « المتفرج » فإن المتفرج هنا يلعب دور « l' homme inconscient » — أى الإنسان الذى إما أنه لا يعى الأبسورد فى الحياة ، أو أنه قد قرر بينه

وبين نفسه أن لا يتأثر به .

ولكن الممثل على عكس ذلك يمثل «l'homme absurde» — أى الإنسان الذى يمارس ويمثل حقيقة دراما الأبسورد المباشرة .

وبعد أن يفرق « كامى » بين دور الممثل ودور المتفرج ، يفرق بين دور الكاتب ودور الممثل .

إن الممثل يمثل للحاضر ، فدوره موقوت بوجوده على خشبة المسرح ، وإذا هبط من فوق خشبة المسرح ، أو شاخ ولم يستطع أن يمثل ، نسيه الناس .

والممثل يدرك أنه يعيش للحظة ، ولا يعيش للمستقبل . وهم يبلغون قمة المجـــد ثم يموتون فينساهم الناس ، ولا نعرف لماذا اشتهروا ، ولا كيف كانوا يمثلون ، ولا أسباب عظمتهم .

ولكن الكاتب يكتب روايته أو مسرحيته أو قصيدته على الورق ، وتتناقلها الأجيال والأعمار والشعوب . لأن عمله متجسد صلب لا يخرج من الشفتين ويتوه فى الهواء ، ولكنه يظل بين طيات الكتاب محفوظا وصامتا .

وإذا كان الممثل يمثل للحظة والفناء ، ويمثل لموت ما يمثله

لحظة أن يمثله ، فهـذا الفناء الفورى يجعل منه رمزاً اللا بسو.د .

والمسرح نفسه وقد أضاءته البروجيكتورات . . . ومن حوله الظلام وصمت المتفرجين والحركة خلف الكواليس — هذا المسرح والممثلون عليه يمثلون ولا فى بالهم من ينتظرون خلف الكواليس ، والمتفرجون فى الصالة ، يشبه الحياة .

الحياة هى أيضا يغلفها الظلام ، وربما كان هناك فى الظلام من ينتظر ! من يدرى !

إننا نحيا فى نور على مشارفه ظلام فى ظلام ، وطبقات فوق بعضها البعض من الظلام . ولكن الممثل يمثل دوره ولا يعى هذا الظلام . وهو يمثله كلاً متكاملا يحدده الوقت والمكان . . تماما كالإنسان فى الحياة . وظروف المسرح المادية تشبه ظروف الحياة المادية . والممثل فى التصاقه بالتجربة المادية « على » المسرح كالإنسان فى التصاقه بالتجربة المادية « على » الحياة . ومع ذلك فالممثل يتقبل هذه الظروف كعناصر أساسية فى نشاطه ، هذا النشاط الذى مؤداه أن ينسى نفسه فى الامتلاء والتكرار . وهو يذوب كلية فى حدود المسرح — فى الشخصية التى يصورها ، وكلما ذاب فيها ، وكلما تاه ونسى نفسه فى حدود المسرح وقيوده المكانية والزمانية والفنية ، تحرر تحرراً وقتيا من شخصيته كى ينفق عن سعة من ثروة عواطف الآخرين ، وهذا هو المقصود

عندما نقول إننا نفقد أنفسنا لنجدها» . فالممثل خلال الثلاث ساعات التي يمثلها « يسير حتى النهاية في طريق مسدود ، بينما الإنسان العادي الذي يتفرج عليه يقتضيه ذلك أن يسير العمر كله ليصل إلى نفس النهاية في نفس الطريق المسدود .

ويعلى « كامى » من قيمة « الجسد » بالنسبة للممثل . والجسد هو رمز آخر من رموز الإنسان الأبسوردى ، والممثل وهو يتحرك على المسرح يتحرك ككتلة ، كجسد . إذا تحرك إلى اليمين تحرك الجسد . وإلى اليسار تحرك الجسد — كله — فالجسد هو « مَلِكُ » le roi المسرح ، وهو الوسيلة «الملكية» للممثل فى تعبيره عن دوره . والجسد كذلك هو وسيلة الإنسان الأبسوردى فى التعبير . إنه يتلقى وينفعل بالجسد .... يفتح جسده على خبرات الحياة وتجاربها تفتيحاً كاملا — ويلقى بجسده — كاملا — فى معمعة الحياة كى ينفعل ويتلقى — كاملا

والممثل يرى نفسه فى الدور الذى يلعبه ، ومن أجل ذلك ينبغى أن تكون طبيعة الممثل من طبيعة الدور الذى يلعبه. وخير من يمثل « إياجو» ليس هو الذى يذوب فى شخصية « إياجو» ، ولكنه الممثل الذى من طبيعة «إياجو» ثم يذوب فى طبيعة نفسه ، ويضل فى كشافتها ويمتلىء بها — أن يحقق نفسه بنفسه على المسرح ، فهنا على المسرح يستطيع أن يحقق هذه النفس كاملة . والممثل وهو يمثل دور « إياجو » ، وقبله أدواراً أخرى ، وبعده أدواراً ثانية ، إنما يعيش فى التكرار ، والتكرار مبدأ الأبسورد . والممثل

ذات مفردة ، والأدوار تكرار ، وهذا التناقض بين ذاته المفردة وبين أدواره المتكررة ، هو نفسه ما يعيش فيه الإنسان الأبسوردى . إنه يعيش ذاته المفردة وتكرار التجربة . ويحيا التناقض بين الاثنين :

ويلقب معظم الناس الممثل « المشخصاتى » ، ويكرهون مهنته ، ويرفضونه فى مجتمعاتهم ولو أنهم يحبون أن يروه على المسرح .

وكذلك الكنيسة كانت دائماً ترفض الممثل وتلعنه . وليست الكنيسة وحدها ، ولكنها معظم الأديان كذلك . ولم يزدهر التمثيل فى الكنائس ولا فى المساجد ولا فى أى من بيوت الدين .

وحينما يتحدث « كامى » عن الممثل فإنه يقصد الممثل بمعناه الحديث وليس التمثيل الذى يلعب فيه الكهنة الأدوار الرئيسية فى أساطير الديانات القديمة . ويرجع « كامى » أسباب ازدراء الدين لمهنة الممثل ، أن الممثل يعيش اللحظة ، والدين يرفض اللحظة لقاء الآخرة . والممثل يعيش منفعلا بماديات المسرح — بالواقع المادى للمسرح وللمسرحية والإضاءة والميكانيكية والديكور والمساحة والزمن . ولكن الدين يرفض المادى ويطلب الروحى . والممثل دائم تغيير أدواره ، وهو اليوم يعيش عطيل ، وغداً هاملت ، وبعد غد لير ، وبالأمس روميو . ولكن الدين يطلب الحقيقة التى لا تتغير ولا تتبدل . فالممثل رمز كل ما يرفضه

الدين . وحيـــاة الممثل هى النقيض الكامل للحياة التى يقول بها الدين .

والبطل الأبسوردى الثالث عند « كامى » هو « الغازى » . وليس الغازى هو القائد العسكرى مثل جنكيز خان أو نابليون . ليس هذان من يقصد بالغازى . إنما الغازى هو الإنسان الذى يعى الوحدة وعياً عالياً والذى يبحث عن الهروب من نفسه ، فهو يعيش وحيداً ويود الهروب من مواجهة ذاته فى وحدتها مع نفسه . وهو هنا يشبه « دون جوان » والممثل ، وكلاهما يهرب من ذاته فى الآخرين أو فى الأدوار المسرحية .

و« الغازى » إنسان جاب العالم — عالم الإنسان ، وأدرك تفاهة الوجود الإنسانى ، بل وتفاهة الوجود كله . وهو يعى هذه التفاهة لآخر حدود الوعى ، ويعيش حياته بهذا الوعى . وهو يثور على حياته بأن « يغامر » و« يعمل » ، بأن يكون « سيسيفوس » أو « بروميثيوس » أو « تنتالوس » . والغازى مجاله التاريخ وليس الخلود ، لأن التاريخ أكثر صلابة من الخلود . التاريخ أكثر تحققاً .

« من بين التاريخ والخلود اخترت التاريخ لأننى أحب ماهو مؤكد . .

«Entre l'histoire et l'éternel J'ai choisi l'histoir parce que J'aime les certitudes. »

والغازى ينفعل تجاه أبسوردية الحياة بأن يختار التاريخ

مجالا لفعله . ولكن لماذا يزهد فى الخلود ؟ زمان .. كان الفكر أمراً مقبولا ، وكان الخلود إيمان الكثرة . ولكن من يوم ظهور الآلة وتحول الإنسانية إلى الحضارة الصناعية فقد الإنسان استقراره وهدوءه القديم، وفقد إيمانه بالقيم الخالدة .

وكان الرسامون الهولنديون يرسمون ، متمالكين أنفسهم وقدراتهم الخلاقة ، وسط معارك الدم ، بين الفرسان والخيل وقعقعة السلاح ، ولكن أين هم الرسامون اليوم الذين يستطيعون أن يصمدوا أمام هزيم المدافع ودوى القنابل وأزيز الطائرات ، وقصف القنابل الذرية والهيدروجينية والأسلحة الصاروخية والنووية ، وحرب الميكروبات ! ! لا يمكن ! انتهى عصر القيم والمثاليات .

وكان متصوفو صقلية يصلـّون بينما الجيوش تتقاتل فى حرب الثلاثين. هل نستطيع ذلك الآن ؟ ! ! لا يمكن ! انتهى عصر القيم والمثاليات ! .

كان هذا الفن وتلك الصلاة ممكنين ، حتى أثناء الحروب والثورات ، لأن الناس كانوا يؤمنون وقتها بالحقيقة العلوية . ولكن هذا الإيمان الجماعى لا يوجد الآن . رفض إنسان العصور الحديثة المطلق والخالد ، والتصق أكثر بالوقتى والتاريخى .

وكلما توغل الإنسان فى العنف والحرب والحضارة الصناعية

قلّ إيمانه وزاد شكه وانتهى أكثر إلى رفض المطلق والخالد .

وليس المهم أن يكون هناك مطلق وخالد أو لا يكون . المهم هو إيمان الإنسان ، لأن هذا الإيمان هو الذى يملى عليه حياته . ولا يوجد الآن إيمان للإنسان .

ووسط هذا الشك وعدم الإيمان ، وعلى أرض الحضارة الصناعية ، حضارة الآلة والإنتاج بالجملة ، والإنتاج للاستهلاك ، وإنتاج الأفيد وليس الأجمل ـ وسط هذا كله يولد « الغازى » ، أو تتشكل ذات الغازى . وهو ينفذ إلى مشكلته بالوضوح الذى يؤدى به إلى الامتلاء .

لا بد أن يموت — هذه هى الحقيقة — لا بد أن يموت . لكن قبل أن يموت يستطيع أن يضاعف وجوده — يضاعف عمره — بالتجارب — بمزيد من التجارب — بتكرار التجارب وتكرار الأحاسيس — بأن يرهف تجاربه — بالثورة باسم الإنسان ، وباسم المثل التى أطاح بها عبث الوجود ، وصوحتها الحضارة الصناعية . وهو يعرف أنها ثورة يائسة ومع ذلك يثور . وثورته إذن ليست من أجل حل مشكلة . ولكن ثورته للاحتجاج . و « كامى » يسميها « cet effort lucide et sans portée » . وثورته يقوم بها كما لو كان يريد أن يحقق من خلالها نتيجة من النتائج . ولكنه لا يهدف للنتيجة فعلا وإنما ما يعنيه هو الثورة نفسها . فإذا لم تكن النتيجة تعنيه فماذا

يعنيه إذن من الثورة ؟ . . أسلوبها . أسلوب الثورة ، إنه أهم من أية نتيجة . لذلك لا يجب أن نحكم على « الغـــازى » بأية محققات مادية . كأن يضيف أرضا إلى أرض بلاده ، أو يحقق أية مكاســـب من أى نوع . مايهم « الغازى » هو أنه قد استطاع أن يرفع صوته ، أن يحتج . أن يضحى — بلا أمل وفى اليأس . وإذن فالغازى هو « بروميثيوس » مثلا وليس « نابليون » . .

. . . en face de la contradiction essentielle, Je soutiens mon humaine contradiction. J'installe ma lucidité au melieu de ce qui la nie. J'exalte l'homme devant ce qui l'écrase et ma liberté, ma revolte et ma passion se rejoignent alors dans cette tension, cette clairvoyance et cette répétition démesurée.

. . إنى أرفع تناقضى الإنسانى فى وجه تناقض الوجود ، وأقيم وضوحى وسط ماينكره ، وأحى الإنسان أمام مايسحقه ، وأجمع حريتى وتمردى وامتلائى فى هذا التوتر ، هذا الوضوح ، هذا التكرر اللانهائى .

وهكذا يجمع الثلاثة : « دون جوان » و « الممثل » و « الغازى » الوضوح والامتلاء والتكرار والإحســـاس بالفناء . ولكن « الغازى » يمتلأ أكثر منهم بما فى الإنسان من إمكانيات ضخمة ، ويعى وعيا مرهفا روعة الروح الإنسانية

« l'etonnante grandeur de l'esprit humain » . وهو يعمل من أجل الإنسان ، ويثور لصالح الإنسان . ويرفض لأنه يؤمن بالإنسان ، وفى النهاية يموت . والموت هو آخر شرور الوجود « le suprême abus » .

ونموذج البطل الرابع عند « كامى » هو « الخالق » — الفنان والكاتب . و «الخالق» هو البطل الأبسوردى «الأمثل par excellence ، وأكثر الأشخاص أبسوردية le plus absurde des personnages »

وهؤلاء الأربعة — « دون جوان » ، و « الممثل » و « الغازى » و « الخالق » لا يجب أن ننظر اليهم على أنهم الأبسورديون الوحيدون فى الحياة ، فقد يكون من بين الموظفين أو العسكريين أو الوزراء أو الحاكمين أو الأثرياء شخصيات أبسوردية . المهم أن تكون هذه الشخصيات أمينة مع نفسها وفكرها وأن تعيش فكرها .

هذا هو ما يعرضه « كامى » فى كتابه «أسطورة سيسيف» . والكتاب من الكتب التى تنتمى المرحلة الأولى من فكر « البير كامى » — هذه المرحلة التى أنتج فيها « أفراح » و « الظهر والوجه » .

وأفكاره فى هذا الكتاب يشوبها التردد أحيانا ، والتناقض

أحيانا أخرى ويصر «كامى» على أن الأبسوردى هو الذى يعيش فكره ، وحينما تردد فى الانضمام لحركة مقاومة الغزو والاحتلال النازى كان منتميا إلى فكره ، ولكنه عندما يقرر الانضمام للمقاومة يتخلى عن فكره، أو أنه يعطله إلى حين . وهو عندما تعلن الحرب ينضم فعلا متطوعا ولكنهم يرفضونه لسوء صحته . وكان وقتها لا يجد عملا وقد أغلقت صحيفته فى الجزائر ، وأخذ يبحث عن عمل بلا جدوى . واضطر للتطوع ولكنهم رفضوه ، وسافر إلى فرنسا سنة ١٩٤٠ وانضم لهيئة تحرير « بارى سوار » فى مارس . ولكن ما كاد شهر مايو يحين حتى غزا الألمان باريس وشمال فرنسا . وهرب « كامى » أمام الغزو الألمانى ، وعاد أدراجه إلى الجزائر فى يناير سنة ١٩٤١ ، واشتغل مدرساً فى معهد أهلى فى « أوران » ، ونشر كتابه « أسطورة سيسيف » فى فبراير سنة ١٩٤١ ، وبدأ يكتب « الطاعون » ، ولم تنته إلا سنة ١٩٤٧ .

ونلاحظ أن « كامى » حتى هـــذه اللحظة لم يشارك فى أية مقاومة سرية ، ولكنه عندما عاد إلى فرنسا سنة ١٩٤٢ ، وانضم إلى إحدى خلايا المقاومة السرية فى الجنوب ، واسمها « النضال combat » ، عينوه فى « ليون » و « سان اتيين » حتى نهاية ١٩٤٣ ، ثم أرسلوه إلى باريس .

•

هذه الحياة التى عاشها « كامى » عقب انتهائه من « أسطورة

سيسيف » تتناقض مع ما كان « كامى » يتحدث به فى الأسطورة من أخلاقيات أبسوردية .

والأخلاق الأبسوردية هى أخلاق الكم وليست أخلاق النوع ، ولكن « كامى » يعطل الكم هنا ويعيش النوع ، وكأنه يقول إن الأخلاق الأبسوردية يجوز تعطيلها فى حالات الطوارىء ، وحالة الحرب هى حالة طوارىء .

وجدير بالذكر هنا أن ننوه إلى الشبه الكبير بين « كامى » فى موقفه هذا ، وبين الأحزاب الشيوعية عند اندلاع الحرب العالمية الثانية . فماركس يقول إن الطبقات العاملة والمثقفين يجب أن يتخلوا عن الحرب كلية سواء مدافعين أو مهاجمين ، لأن هذه الحرب حرب استعمارية شنها رأس المال والامبريالية لصالحهما ، ومن ثم فمن واجب الماركسى أن لا يشترك مع أى من الطرفين بل يتركهما يتصارعان ويهىء لانقلاب أو ثورة داخلية ، وهو نفس ما حدث فى الروسيا إبان الحرب العالمية الأولى . . . .

ولكن كثيراً من الأحزاب الشيوعية وقد وجدت جيوش النازى تجتاح بلادها تخلت عن مبادئها وتعاليم ماركس واشتركت فى الحرب ، وبررت ذلك بأنها لا تستطيع أن تقف مكتوفة الأيدى بينما بلادها تصرع بحجة الإعداد لانقلاب وثورة داخليين .

وهو نفس منطق « كامى » فى هـذه الفترة . ولا أرى فيه إلا نـكوصا فـكريا ، بصرف النظر عما قد يرى البعض فيه ، لأنه يوافق أخلاقياتهم العامة ، من شرف ونبل وشهامة ووطنية ، وكلها أمور دحضها « كامى » وحطمها .

وما قد يعطى الإنسان بعض العذر وهو يرى هذا التناقض بين الفكر والعمل عند « كامى » ، أن « كامى » نفسه قال سنة ١٩٣٩ : إن الاقرار بعبث الوجود لا يمكن أن يكون نهاية بل بداية فقط » .

وإذن يكون كتاب « أسطورة سيسيف » هو كتاب « كامى » الأول فى الشك ــ أو هو الممارسة الأولى له فى الشك .

و « كامى » حتى الآن قد أقام نتائج إيجابية على مقدمات سلبية ، ولـكن نتائجه الإيجابية نتائج لم تتأكد بعد ، وهى تكاد تشبه بحثه عن السعادة الذى رأيناه له فى كتاب « أفراح » . و « كامى » ينهى كتابه بوصف حال سيسيف : « ينبغى أن نتخيل سيسيف سعيداً Il faut imaginer Sisyphe hereux » . وإذن فالـكتاب تأكيد على وجوب السعادة رغم عبث الحياة ، ولـكنه ليس شرحا لما يجب أن تـكون عليه الأخلاق الابسوردية فعلا ، وهو الأمر الذى قد يتناوله بعد ذلك فى كتابه « المتمرد » . والـكتاب يخلو من أية اعتبارات للناس ، فماذا سيكون سلوك

« الأبسوردى » مع الناس ؟ هـذا ما لا يحدثنا عنه « كامى » فى «أسطورة سيسيف» ولـكنه ما قد يحدثنا عنه فى «المتمرد».

. . .

ونشر « المتمرد l'Homme Revolté » سنة ١٩٥١ . وكان لنشره ضجة فى الأوساط السياسية والأدبية . وتبعه « كامى » ببحث صغير بعنوان « الوجود Existence » .

ولم يخل كتابه من الهجوم والمدح فى آن واحد من كل الأطراف المعنية ، فالشيوعيون هاجموه لأنه فضح تناقض الماركسية ، والفوضيون لأنه كشف زعيمهم « باكونين » والسرياليون لأنه قصص رائدهم لوترியامون Lautréamont ، والمسيحيون لأنه رفض الاعتراف بالحياة الأخرى والله ، والوجوديون لأنه أهمل دور الاقتصاد فى تشكيل المجتمعات ونزع نزعة مثالية .

وفى الوقت نفسه امتدحه البعض على أنه يسار جديد .

والحقيقة أن « كامى » لم يكن قد رضى عن النتائج التى توصل إليها فى كتابه « أسطورة سيسيف» . وفى سنة ١٩٤٣ نشر أربع « خطابات إلى صديق ألمانى Lettres à un ami allemand » ، وذكر فيه «كامى» أنه لما كان الوجود عبثاً فإن الإنسان حيال هذا هذا العبث ، والضياع والفراغ الذين يخلقهما ، قد يضع يده على أى مذهب يملأ له هذا الفراغ ويخلصه من حالة الضياع .

وقدم « هتلر » هذا المذهب فى شكل النازية — أو الاشتراكية الوطنية ؛ وأعلن الثورة على لامعقولية الحياة ، ولكن نازيته أو اشتراكيته الوطنية كانت وطنية مكيافيلية تفسر الخير على أنه خير الشعب الألمانى ، وعظمة الإنسان على أنها عظمة الإنسان الألمانى ، والقوة على أنهـــا العنف ، والتضحية على أنها القتل .

وما توصل إليه الفلاسفة الألمان من عبث الوجود فسره البعض على أن الإنسان يستطيع أن يفعل ما يشاء ما دام ليس له رادع أو زاجر أو ناه أو سلطة ربوبية عليا يخشى منها على آخرته ودنياه ، بمعنى أنهم انتهوا إلى سيادة قانون الغابة والقوة والعنف والخداع . وكامى يبدأ بدايتهم ولكنه يتخذ الموقف المقابل ، وينضم إلى المقاومة ويفسر انضمامه إليها بولهه بالعدالة ، وإيمانه بأن الأبسورد رغم أنه ينبع من التناقض الموجود فى الحياة إلا أن الإنسان له معنى وقيمـــة . وليس رفض الإنسان للأخلاق الدينية إلا لأنه — أى الإنسان — يريد أخلاقا ترضيه كبنى آدم . والأخلاق الدينية لا ترضيه ولكنها ترضى غيره — ترضى الآخر الذى هو الله أو الرب أو يهوذا أو براهما الخ . ولذلك فهى من وضع الآخر ، ولكنه لا يريدها من وضع الآخر ، بل من وضع نفسه لنفسه . فإذا كان الإنسان هو الذى سيضع أخلاقه فإنه سيستمدها من حقيقة اكتشفها هو نفسه — أى الإنسان — هذه الحقيقة هى أن الوجود أبسورد Absurde . وهذا الأبسورد يملأه باليأس والقنوط والقلق . و « كامى »

والنازى تقبلوا الأبسورد، ورفضا الأخلاق الدينية، وصمما على أن تكون لهما أخلاقهما، ولكن الفارق بين « كامى » والنازى، أن « كامى » رفض تقبل اليأس، وتقبله الألمان بسرعة. وأخلاق النازى هى حصيلة تقبلهم لليأس. إن مصدرها اليأس ودافعها اليأس.

وتتوسط الخطابات الأربعة بين « أسطورة سيسيف» وبين « الإنسان المتمرد »، أى بين « كامى » الذى يحاول أن يتثبت من نظرياته وبين « كامى » الذى قدم فلسفة تكاد تتكامل فى « الإنسان المتمرد » وتدل هذه الحقيقة على أن هذه الخطابات كانت بمثابة مناقشة « كامى» لنفسه قبل أن يقر قراره الأخير، أو بمثابة تصفية لضميره examen de conscience .

وخرج « كامى » من هـــذه المناقشة بالتمرد وبنتيجتيه الإيجابيتين ــ التمرد الميتافيزيقى، والثورة السياسية.

والتمرد خلاف الثورة. لأن التمرد هو مجرد احتجاج ضد الظلم واليأس والعبث، ولكن الثورة احتجاج ضد كل ذلك يأخذ شكل العنف والحرب والدماء، لذلك يرفض « كامى » الثورة ويحتضن التمرد.

وليس ما يدعو إليه من تمرد هو تمرد الرومانسيين من شعراء وكتاب القرنين التاسع عشر والعشرين، ولكنه تمرد الإغريق، والإغريق مرة ثانية ــ هذا التمرد الذى يعلى من

شأن الإنسان ويقدر فى نفس الوقت حدوده وقيوده .

. . .

ويبدأ كتاب « l'Homme Revolté » بتصنيف الجرائم ، فهناك جرائم عاطفية وجرائم ذهنية ، ولا توجد فواصل تفرق بينهما ، ولكن قانون العقوبات يميز بين الاثنين ، بسبق الإصرار . ونحن نعيش فى عصر سبق الإصرار . والجرائم الكاملة هى الجرائم التى يبررها المنطق والفلسفة وتستخدم الفلسفة فى عصرنا لتبرير كل شىء .

كان « هثكليف » يحب « كاثى » فى « مرتفعات وزرنج » وكان مستعداً أن يفعل أى شىء لينالها ، ولكنه كان يعرف أن الجريمة مسألة منافية للعقل ، لكننا اليوم نرتكب الجرائم ونبررها حتى صار تبرير الجرائم علما وقانونا . ومن ثم يصبح لزاما علينا أن نحاول فهم هذا العصر وفهم قيمه .

. . .

من هو المتمرد ؟ إنسان يقول كلا : ولكنه يقول كذلك نعم بمجرد أن يبدأ فى التفكير لنفسه . فالعبد الذى ظل طول عمره يتلقى الأوامر ويقرر فجأة أنه لن يطيع المزيد منها — ماذا يعنى من قول كلا ؟ أن هناك حدودا للظلم وأن ظالمه قد تمادى فى ظلمه بحيث لم يعد يستطيع أن يتحمل ظلمه ، ومن ثم فهو يرفض

ظلمه ويقول كلا . ولكنه فى الوقت نفسه يضع فى اعتباره أن هناك فى مكان ما يمكن أن يعامل أحسن ، أو أنه فى مكان ما سيتفيء ظل العدالة . وهذا معنى قوله كلا ونعم فى نفس الوقت . ومن لحظة أن يجد المتمرد صوته حتى ليقول كلا ، فإنه يبدأ فى التفكير لنفسه ، وفى المفاضلة بين القيم وفى خلق قيم جديدة له .

و « يدفع التمرد صاحبه إلى تخطى حدود مجرد الكلا التى أعلنها ، ويطالب بأن يعامل من ظالمه كند له . وما كان أولا مجرد مقاومة من جانب المتمرد صار المتمرد مجسدا . ويعلى من احترامه لنفسه فوق كل اعتبار آخر ، وفوق الحياة نفسها . ويرفض أن يساوم ويصير شعاره « الكل أولا شيء » . وهكذا تتولد المعرفة ويستيقظ الضمير . ولكن المعرفة التى يحصلها هى معرفة عن « الكل » الذى ما يزال غامضا مبهما فى ذهنه . ما يزال « عدما » يطالبه بجواز تضحية نفسه من أجل هذا « الكل » . والمتمرد نفسه يريد أن يكون « الكل » — أن يجد نفسه تماما فى هذا الفيض الذى دعاه فجأة ، والذى يتمنى أن يراه الغير فيه — وألا يصير « العدم » بمعنى أن تحطمه قوة الآخر الذى يحكمه . وكحل أخير يقبل الموت على أن يتخلى عن حريته . خير له أن يموت على قدميه من أن يعيش على ركبتيه .

وهكذا يتضمن كل فعل بالثورة تأكيداً بأن هذا الفعل يمتد خارج الفرد إلى نطاق الجماعة كلها . وأن العبد قبل أن يثور

قد كان هناك شيء فى ذاته — شيء يصله بالجماعة كلها — شيء يمكن أن نقول بأنه موجود فيه مسبقا — بمعنى أن القيمة توجد قبل الفعل ، وليس الفعل هو الذى يحدد القيمة ، خلافاً لما تقول به بعض الفلسفات المعاصرة . وهو يقصد « جان بول سارتر » الذى يقول بأن الوجود يسبق الماهية . ولكن ما يقول به « سارتر » يختلف معنى وموضوعا عما يقول به « كامى » . فكامى يقول إن تمثل الإنسان للقيمة هو الذى يدفعه للفعل . لكن «سارتر» يتكلم عن الوجود والماهية ، «وسارتر» يقول بأن الإنسان يوجد أولا ثم تتحدد ماهيته كلما مارس الفعل ، وأن الإنسان ما يفعله . ولذلك فإن « كامى » يؤكد وجود الطبيعة الإنسانية ما دام أنى عند ما أثور أثور لوضعى ووضع الآخرين ، لارتباطى مع الآخرين بشيء ما ، شيء ذكره الإغريق على أنه الطبيعة الإنسانية . أما «سارتر» فهو لاعتقاده بأن الماهية تتحدد من بعد فإنه ينكر وجود شيء اسمه الطبيعة الإنسانيه يفرض نفسه فرضا على فعل الآخرين ، ويربط الفرد بالكل .

والتمرد فعل إيجابى وهو يختلف فى دوافعه عن «الحذل» . والحذل هى الترجمة التى دعى إليها الدكتور «عبد الرحمن بدوى» والتى يجب أن نأخذ بها تمييزا لها عن الحقد . والحذل سلبى الدوافع . وهو ما ينبه إليه شيللر . فالعبد يختزن الإساءة والكراهية والحقد ، ثم يندلع ذلك منه فجأة فيحطم وينتقم ويثأر

هذا هو الحذل وهو كما نرى غير الحقد لأن الحذل يتضمن الحقد ولكنه ليس الحقد لأنه الحقد وأشياء أخرى .

أما التمرد فلا يعرف الثأر أو التحطيم أو الانتقام . والحذل ناشىء عن العجز الداخلي . أما التمرد فهو مرجل من القوة التي تريد الانصراف والتنفيث . والحذل سادي يطلب إيقاع الألم باللذين يكرههم ويحقد عليهم صاحبه . أما التمرد فلا يطلب الألم لصاحبه ولا للآخرين ، وإنما يتحمـــل المتمرد الألم صونا لكرامته .

ويعتقد « كامي » أن التمرد لا تعرفه المجتمعات غير الغربية ، لأن التمرد يسير جنبا إلى جنب مع تطور الفردية . ولكن المجتمعات غير الشرقية تلغى الفردية وتدمج الفرد فى المجموع الديني أو المدني أو القبلي . والتمرد فعل يلجأ إليه الإنسان المثقف الذي يعى حقوقه ، وفى المجتمعات غير الأوروبية لا يلجأ الفرد للتمرد لأنه ببساطة بلا حقوق . إن الحقوق كلها للجماعة وللتقاليد . والتقاليد والجماعة مقدسان . وكل مشاكل الفرد محلولة فقد وضعت لها التقاليد حلولا وأوضاعاً وتشريعات من زمن بعيد . ولما كان المتمرد إنساناً يريد حلولا إنسانية لمشاكله فإنه لن يجدها فى التقاليد ، فالتقاليد تحل مشاكل الفرد حلولا أسطورية ، لذلك لا يمكن أن يقوم من بين أفراد المجتمعات ذات التقاليد والولاء القبلي والديني متمردون ، لأن

التمرد هنا معناه الثورة على الدين والتقاليد . والمسيحى الذى يتمرد إنما يتمرد على غير المسيحيين ، على الذى يحاول أن يسلبه دينه ولكنه يتمرد طلباً لعالم آخر ، عالم الفضيلة . أما التمرد الذى نقصده فهو لعالمنا — الأرض . وإذن فيكون هناك تمردان — تمرد للفضيلة ، وتمرد للأرض ؛ ولا يمكن أن يجتمع التمردان ، فهو إما تمرد للفضيلة وإما تمرد للأرض . وهنا نجد كذلك فكرة « الكل أو لاشىء » . ومشكلة العصر الحديث أن مجتمعات بأسرها بدأت تناقش عالم الفضيلة والتقاليد والأساطير والمقدسات . فعالمنا هو عالم يناوش عالم الفضيلة ، أو عالم يتمرد على عالم الفضيلة . فالتمرد يكاد يكون بعداً أصيلا من أبعاد العصر الحديث ، فهو حقيقتنا التاريخية . والسؤال الذى يلح علينا فيه هو : هل يمكن أن نجد قيماً خارج عالم الدين والقيم المطلقة ؟ ولكن الإنسان كى يوجد لابد أن يتمرد ، ولكن التمرد لابد أن يحترم الحدود التى يكتشفها فى نفسه — الحدود التى تلتقى عندها العقول والتى تبدأ توجد عند التقائها . لذلك لا يمكن أن يستغنى الفكر الثورى عن الذاكرة . والذاكرة دائمة التوتر . ولو كنا سنحكم على أى تمرد فيجب أن ننظر فيه إلى هذه الحقيقة . هل ظل التمرد وفياً للآمال التى منّانا بها ؟ أم أنه نسيها وانقلب إلى مجرد طغيان واستعباد ؟

وماذا يحقق التمرد للفرد ؟ لقد رأينا أن الفرد فى التجربة الأبسوردية يعانى وحده ، بمعنى أن المعاناة مسألة فردية ، فالذى

يعانى هو أنا ، ولكننى عندما أتمرد تصبح تجربتى تجربة جماعية — تجربة كل فرد — أن كل فرد أصبح يعانى من الانقسام الذى بين ذاته وبين بقية العالم . ويصبح شقاء الفرد هو شقاء المجموعة ، وتصبح الثورة دليلا على وجود الفرد ، أو يصبح أساس الفرد — أنا أتمرد إذن فأنا موجود — مقابل الأساس الذى يقول أنا أفكر فأنا موجود .

* * *

وعندما يتمرد الإنسان على وضعه نيابة عن كل الوجود فتمرده تمرد ميتافيزيقى ، وهو ميتافيزيقى لأنه تمرد يناقش الغاية من وجود الإنسان ومن الخلق عموماً . والعبد يتمرد على وضعه كعبد ، ولكن المتمرد الميتافيزيقى يتمرد على الوجود الإنسانى كله . وكل من العبد والمتمرد الميتافيزيقى بإعلانهما التمرد إنما يعليان من شأن قيم معينة ، فهما ليسا سلباً محضاً .

والعبد الذى يفضح سيده لا يفضحه كإنسان ، ولكنه يفضحه كسيد . وهو ينكر حقه فى أن ينكره ، ولكن السيد لا يفهمه ولا يعطيه ما يظنه العبد حقاً له . وهذه القيم التى يطالب بها العبد يعتقد هو نفسه أنه بدونها لا يستطيع الحياة ، بل بدونها سيسود العالم الاضطراب والجريمة . وهو إذا تمرد فإنما ليطالب بالوضوح والوحدة ، وأبسط ألوان التمرد طموح نحو النظام والوحـــدة .

ونفس الشيء بالنسبة للمتمرد الميتافيزيقي . . . يريد العالم كلاً ... عادلا . . . يريده وحدة ... ولكن الموت يقسّمه .. ينقصه . . . لا يدعه يستكمل نفسه . . . لذلك يثور المتمرد الميتافيزيقي على الموت وعلى الشر . . . وعندما لا يحقق ثورته ، يثور على سيد الكون – على الله – يرفض أن يعترف بالقوة التي تفرض عليه فرضاً أن يحيا في النقص والفناء . والمتمرد الميتافيزيقي ليس ملحداً ولكنه كافر . والملحد هو من ينكر الله ، والكافر هو من يثور محتجاً في وجه الله ووجه إرادته . . باسم النظام . إنه يثور في وجه الله لأنه يعتقد أن الله هو أصل الموت والشقاء والفناء والاضطراب .

ولنوضح هذه النقطة نعود إلى مثل العبد وسيده . إن العبد يتمرد على السيد ، ولكنه لا ينكر وجود السيد . وهو يثور في وجهه مطالباً السيد أن يعترف بوجوده كند له ، ولكن السيد والعبد – كلاهما – موجودان ، وكلاهما ينتسب للآخر .

ومن ثم فتاريخ الإلحاد لا يمت بصلة لتاريخ التمرد الميتافيزيقي ، فالإلحاد شيء ، والتمرد شيء آخر ، والتمرد يرتبط بتاريخ الإيمان أو بتاريخ التدين ، ولكنه لا يرتبط بتاريخ الإلحاد . والمتمرد تحديه أكثر من إنكاره . وهو لا ينكر أساساً الله ، ولكنه يخاطبه كند ، والعبد يبدأ بأن يرجو أن يعامله سيده بالعدل وينتهي بأن يطلب لنفسه تاجاً ، فهو أيضاً يريد أن يتسيد .

وتمرد الإنسان ينتهى بالثورة الميتافيزيقية ، ومثلما يطلب العبد أن يتسيد يطلب الإنسان أن يتألـه ، بمعنى أن تكون له سلطة فرض النظام وخلق الوحدة وإحداث الانسجام ، التى أقال الله من فوق عرشه بسببها .

* * *

ولم تظهر الثورة الميتافيزيقية بمعناها الصحيح حتى نهاية القرن الثامن عشر ، ولكنها من ذلك الحين تشكل تاريخنا الحديث .

وأول تمرد ميتافيزيقى هو تمرد « دى ساد » . ويمثل الكونت « دى ساد » أقصى أشكال النفى . وفى حالة كحالة « دى ساد » ، لا يمكن أن ينتج سجن إنسان سبعة وعشرين عاماً سجناً انفرادياً إلا أحد اثنين ، إما أن يخرج من السجن بنفسية قاتل أو بوجدان « موزون » . وإذا كان المجتمع يسيم الفرد المسجون بهذه الطريقة أقصى أنواع العذاب ـ بالوحدة والحبس ـ فلا أقل من أن يخرج هذا الفرد إلى الحياة ويسيم المجتمع من نفس الكأس الذى سقاه منه . والمسجون يحلم فى سجنه . وأحلامه لا حدود لها . وما كان يمكن أن يعيشه فى امتلاء ـــ بالحركة والعمل ـــ يفقده فى الوضوح ـــ بالخيالات والأحلام . لذلك فإن منطق « دى ساد » ليس منطق العقل ، ولكنه منطق الأحاسيس ، وهو منطق لا يخلق فلسفة ، ولكنه يعيش فى حلم

بشع يتخيل نفسه فيه تنتقم من جلاديها — بأن تحطم العالم ، كل العالم . وإذن فالكونت « دى ساد » مواطن عصرى يعيش الانفعالات التخريبية التى يعيشها المواطن العصرى المسلوب الحرية والإرادة والتحقيق .

***

هل كان « ساد » ملحداً ؟

إن « ساد » فى كل ما رسمه من شخصيات فى كتبه — والكاتب هو مجموع شخصياته — يعترف بعدم وجود إله ، لسبب بسيط وهو أنه إذا كان موجوداً فهو إله شرير يفرض الشر على العالم ، ولا يبالى بآلام البشر ولا بالشر ، قاس لا يهتز أمام صراخ الإنسان .

لكن « ساد » إذا كان يعترف بعدم وجود إله ، فإنما اعترافه ذاك ينصب على الإله الطيب الرحيم . ولكنه يقول فعلا بوجود إله ، وهو إله شر وفساد .

وإذن فلماذا يصر الناس على أن يكونوا أخياراً ، مادام منطق الكون هو الشر ، والله شر ؟

ويخلص « ساد» إلى هذه النتيجة : إذا كان الله قد تخلى عن البشر ، ويتسلى بقتلهم أو إفنائهم ، فلا أقل من أن يفعل الإنسان نفس الشىء !

و « ساد » فى تصريحه ذاك يتحدى ، وتحديه هذا تجده

أكثر إيجابية، ولا يتضمن مجرد النفي الذي نستخلصه منه وهو يقول. أنا لاشيء. أنا عدم ... ثم وهو يقول. أبداً. أبداً. إن الفضيلة والرذيلة يستويان في القبر.

وإذا كان من الجائز أن نغفر للإنسان كل شيء فلا يمكن أن نغفر له خلقه لمفهوم الله.

ويلعن «ساد» الإنسان والأخلاق، لأن الله يلعن الاثنين. ولكنه يلعن الله أكثر من لعنته للإنسان والأخلاق. لماذا؟ بسبب أقوى ما يمكن أن يوجد من غرائز في تكوين إنسان حكم عليه بالحياة خلف حوائط مسورة: الغريزة الجنسية. وما هي هذه الغريزة؟ هي أولا تعبير طبيعي وثانياً قوة عمياء تطالب بإخضاع البشر، إخضاعا تاما، حتى لو تكلف هذا الإخضاع تحطيمهم. والطبيعة عنده هي الجنس. وهو ينكر الله باسم الطبيعة. والطبيعة اتجاه نحو التدمير. ومنطقه هو منطق يقول بعالم بلا قانون، سيده الوحيد هو طاقة شهوانية لا تعرف الإشباع ولا التعقل. وقانون هذا العالم ليس إلا قانون القوة وإرادة العالم هي إرادة القوة.

ويعطي «ساد» حق القوة لاثنين. النبيل بحكم مولده، والشرير بحكم طبيعته. والنبيل إنسان ذو شهوة للقوة والتملك. والشرير كذلك. والشرير يريد أن يكون كالنبيل، أن يرتفع بنفسه كالنبيل. وهذان الاثنان يختارهما «ساد» لكل أبطاله.

والاثنان لهما كل الحقوق ، وكل من يشك منهما فى حقوقه تلك ، ولو للحظة ، يلقى به خارج القطيع ، ويصبح ضحية بعد أن كان جلاداً . والنتيجة أن هناك طبقتين ـــ النبلاء الذين لهم كافة الحقوق ، والعبيد . ولا يمكن للنبلاء أن يأملوا فى سيادة العالم كله ما لم يقبل العالم قانون الجريمة كحقيقة قانونية واقعة . وقانون الجريمة لا يطبق إلا فى القلعة . لا بد أن يعيش البشر فى قلاع . بعضهم فى الممرات والحجرات ، والآخرون داخل زنزانات . والقلة هى التى فى الممرات والأكثرية هى التى فى الزنزانات . وبهذا تتحقق الحرية الكاملة ، بإخضاع الكثرة إخضاعا كاملا وما تقوله القلة للكثرة هو نفس ما يقوله دوق « دى جلانجى » فى كتاب « ساد » « مائة وعشرون يوما من حكم سودوم » . « لقد متم وانتهى أمركم بالنسبة للعالم » .

والحرية الكاملة تعنى النفى الكامل للآخرين ، وإلغاء الرحمة والشفقة . يجب أن نلغى القلب « هذه النقطة الضعيفة » فى الإنسان .

وأقصى حرية هى الحرية التى تمتلك فيها الضحية لتقتلها ، والتى ترقب فيها عذابها وتعيش فيه . هذه هى الحرية التى تطلبها قلعة « ساد » والتى توجد لتحقيقها .

وعند ما تموت الضحية تنتهى الرغبة . تموت الرغبة بموت الضحية وبموت الضحية والرغبة لا بد أن تشرق الرغبة من جديد

وتطلب الري من جديد — تطلب ضحية — وهكذا حتى النهاية أو اللانهاية. وإطفاء الرغبة هو السرور أو اللذه — وفى اللذة أو السرور هروب من اليأس — هروب من سجن إلى سجن ومن عبودية إلى عبودية. وإذا لم تكفنا الجريمة الجنسية لإشباع رغبتنا أو لذتنا فلا أقل من أن نخرق الشمس. نتحصل عليها، ونشعل بها النار فى العالم — هذه هى الجريمة الحقيقية.

وعند ما لا يتبقى شىء — إلا الجلادون — يتوقفون لا يجدون ما يمارسون عليه جرائمهم، ويطفئون به رغبتهم. فينظرون إلى بعضهم البعض فى تلصص وحذر. صاروا وحدهم — وقانون واحد يحكمهم — قانون القوة. وما داموا قد قبلوه وهم سادة فلا يجوز أن يرفضوه الآن. ويستديروا ليحطموا بعضهم البعض ولتمارس القوة قوتها على القوة، وليلقوا بعضهم فى وجه بعض، ومن حالق قوتهم. وأقواهم — الذى يصمد — هو الواحد الأحد — أو هو ساد نفسه. أخيراً يحكم ويسود — الأعلى والرب. وفجأة — وفى أعلى ذرى النصر — ينتهى الحلم. ويتوقف الأعلى يستدير ناظراً إلى الحالم — إلى السجين الذى يحلم هذه الأحلام — ويندمج فيه ويصير الأعلى هو السجين، والحقيقة مجرد حلم لسجين مقيد داخل زنزانة من زنزانات الباستيل.

هذا الحلم هو حلم كاتب — كاتب يحلم بكل شىء ولا يعرف الحدود والقيود، وينتهى بالجنون فى مستشفى للأمراض العقلية

وما يزال يحلم ويرسم أحلامه فى شكل عرائس يلعب بهـــا على المسرح مشركاً معه المجانين الآخرين .

ويتمثل فى هذا الكاتب ــ الذى لم يضن على نفسه بشىء ، والذى أطلق العنان لرغبته حرية كاملة ــ يتمثل الكاتب الأمثل . وكان « ساد » كاتباً أمثل خلق أسطورة كى يوهم نفسه بأنه موجود .

وكان « ساد » هو أول كاتب يعلن التمرد فى دنيا الأدب ، ويتقدم الطريق أمام حملة مشاعله من بعده ــ كتاب الرومانسية ومات «ساد» وعزاؤه أن كتاباته ستجعل الآخرين يرتكبون ما منعوه أن يرتكبه وما حلم هو به . ولم يكن ورثته كلهم من الكتاب ، ولكنه تعذب ومات يستحث خيال الأدباء والمقاهى الأدبية . وليس هذا فقط . إن «ساد» يرتبط بهذا العصر . إن فكر العصر يطلب الحرية الكاملة ورفض العقل الذى يحيل الإنسان إلى مجرد موضوع تجارب . وكان « ساد ينكر الجريمة الصادرة عن ثأر أو التى يؤجر عليها إنسان أو التى يكره عليها أحد الأفراد لحقده على الضحية .

هذه الجرائم يجب أن يعاقب عليها صاحبها . هـــذه هى الجرائم القانونية . إنما الجريمة الصحيحة هى الجريمة التى يمارسها صاحبها لأنه يكره الطبيعة ، يريد أن يحطمها « وساد » يقول : إننى أكره الطبيعة أشد الكراهية .. أريد أن أقلب نظامها .

أن أبعث الاضطراب فى تقدمها . أن أوقف النجوم فى أفلاكها . أن أبطل دوران المجرات وأحطم كل مايخدم الطبيعة . وأفعل كل ما يلحق الضرر بها . بالاختصار أن أهينها فى كل ما تعمل . . . ولكننى لا أستطيع مع ذلك !

عبث أن يوجد العالم الذى يستطيع بعلمه أن ينهى الكون . وهو يعلم أنه حتى لو دمره ، ستستمر الحياة مع ذلك فى التراب المتخلف . وإذن فدمار العالم عبث وفشل . مستحيل أن نحطم كل شىء . لا بد أن يتبقى شىء .

ومن العجيب أن الجريمة القانونية التى نبذها هى الجريمة التى سادت العصر الحديث فباسم القانون ترتكب الجرائم والدمار والقتل بالجملة . وهذه أعجوبة « ساد » أنه كان أخلاقيا أكثر من الأخلاقيين الجدد !!

* * *

واستمرت حركة التمرد السلبي بعد « ساد » فى كتابات الرومانسيين ، فإذا كان تمردهم ضد الله والخير والفضيله والحق ، فلا أقل من أن يعلوا من شأن كل ما يقف فى مقابل هذه القيم وأن يكونوا فى صف : الشيطان والشر والرذيلة . وإذا لم يكونوا يمارسونها إلا أنهم دعوا إليها واكتفوا بالتبشير بها — إعلانا عن تمردهم .

ويتلخص هذا الصراع بين الشيطان وبين الموت فى قصيدة « النعيم المفقود Paradise Lost » للشاعر « ميلتون » . والقصيدة إحدى روائع الرومانسيين التى يعتزون بها . وفيها يتخلى المتمرد عن الخير حتى يستطيع أن ينتصر على الشر . وهكذا يولد الشر مرة أخرى .

والبطل هنا بطل قدرى — بمعنى أنه مخلوق بالشر والخير معا ، وهو سر اضطرابه ، لأنه لا يستطيع أن يميل مع أيهما . وهو مطحون بين جذب الاثنين له ، كل منهما يريده إلى نفسه خالصاً . ولكنه كلما تعلم ووعى ازداد الشر فيه واختل الميزان بين الخير والشر . فكأن عنصر الشر أقوى فى الكاتب أو الفنان — فى زيادة التعلم . وهى فكرة رومانسية ذاعت بين الرومانسيين وخاصة عن الشعراء .

ويتساءل الشاعر « بليك Blake » ، ما الذى جعل « ميلتون » يكتب بحذر وهو يتحدث عن الملائكة والله ، وبجرأة عند ما يصف الشياطين والجحيم ، إنما لأنه شاعر أصيل ، وفى صف الشياطين دون أن يعرف هو ذلك . والشاعر العبقرى — والإنسان نفسه .. فى أنشى صوره يصرخ من قلبه مع الشيطان .

« إذن وداعا أيها الأمل — ومع الأمل وداعا أيها الخوف . وداعا أيها الندم .. ويا أيها الشر لتكن دينى !

إنها صرخة البراءة النافرة ..

لهذا فإن بودلير يعتنق الرومانسية ويزعق معها :

«كل شيء فى هذا العالم يبشر بالجريمة : الصحيفة والحوائط ووجه الإنسان» .

ويصير بودلير الشر « Supreme » بأن يكون الضحية والجلاد فى نفس الوقت ، كى يحس الإحساسين ، ويجرب الثورة من الجانبين .

ويقول بودلير : « إن القديس الحقيقى هو القديس الذى يضرب الناس ويقتلهم لخيرهم » .

وكأنما استجاب العالم لما تمناه . وها نحن الآن وقد انتثرت الأرض بقديسين حقيقيين يمارسون « الضرب والقتل» « لخير الناس » ، وينتهون إلى ما تنتهى إليه هذه النتائج العجيبة عن التمرد !

ولكن « بودلير » برغم ذلك يظل مجرد نظرى عنه متمرد حقيقى . وتتمثل أهميته كمتمرد على أنه التجسد الكامل للمتمرد الرومانسى .

وبرز المتمرد الرومانسى — أو التمرد الرومانسى — بصورة قوية فى « العياقة » أو « الغندرة » ، فالغندور هو المتمرد الرومانسى ، والغندرة تعنى أخلاقيات من نوع معين —

لمجموعة من الخالقين أو المبدعين الذين يبدعون بذوقهم ويخلقون منافسين فى الإبداع الله الذى يثورون فى وجهه .

والتمرد فى الرومانسية هو الغندرة ، هو خلق جمال فى العالم « لذاته » . وبعد الرومانسية اتجه التمرد إلى اتخاذ موقف ، وصار الفنان « موديل » ، وصار شعاره :

« الفن هو أخلاقياتى » .

* * *

والمتمرد الرومانسى فى تمرده على الإله كأصل للشر يمارس الشر ، وكأنه يقول الشر بالشر ، وهو يخاطب الإله كند له كما لو كان يخاطب إنسانا . لكن « دستويفسكى » يطور التمرد خطوة للامام .

إن « إيفان » فى « الإخوة كارامازوف » لا يوقف الإله كند ليناقشه أو يزهو عليه بالغندرة . إنه يحاسبه . إذا كان الشر هو جوهر الوجود فإيفان يرفضه — يرفض الوجود . ان يلجأ « إيفان » بعد ذلك لله ولكنه سيلجأ إلى مبدأ أعلى — إلى العدالة ، وهو يحل العدالة محل الألوهية .

والدين يقول بأن عذاب الإنسان من أجل خلاصه . وهذا هو تفسير الدين للشر والعذاب والشقاء فى الدنيا . لكن إيفان

يرفض هــذا الخلاص الذى يضحى بالأبرياء ، ولا يفرق بين الأشرار والأخيار ، ويقتص من الأطفال . إيفان يرفض خلاصاً هذا ثمنه . والخلاص هو الحقيقة فى الدين . وهو يرفض الحقيقة يرفضها من أجل العدالة ، ويقول قولته الشهيرة « حتى لو » : حتى لو كان الله موجودا ، وحتى لو كانت هناك حياة ثانية ، فإننى لا يمكن أن أوافق على أن يدفع الإنسان ثمن الحقيقة بالعذاب وموت الأبرياء وبالشر . وسأصر على ثورتى واحتجاجى حتى لو كنت مخطئاً .

وإيفان هو تجسيد رفض الخلاص . وهو يرفض الحياة الآخرة ، لأنه يرفض الخلاص ، ويرفض الخلاص والإله لأنه يرفض أن يكون عذاب الإنسان وسيلة الخلاص ، ووجود الله مرتبط بالخلاص الذى فيه عذاب الإنسان . إيفان يريد الكل أو لاشىء . وهو يقول إذا كانت الحقيقة موجودة فإننى أرفضها . لماذا ؟ لأنها ظالمة . ولأول مرة يتواجد الصراع بين الحقيقة والعدالة . ومن الغريب أنه ماتكاد تمضى بضعة عشرات من السنين بعد وقت إيفان حتى تقوم فى الروســيا مؤامرة سياسة تجعل من الحقيقة والعدالة شيئا واحداً !

وحتى لو كان هناك خلاص فإن إيفان يرفض أن يكون هو الوحيد الذى يفوز بالخلاص تاركا بقية البشر فى أعماق العذاب . إن إيفان يرفض خلاصاً يناله هو وهناك آخرون يتعذبون . ومرة أخرى يطلب إيفان « الكل أو لا أحد » مثلما طلب من قبل « الكل أو لاشىء » .

وإذا رفض إيفان الخلاص والآخرة والإله فماذا يتبقى له ؟ تتبقى له الحياة فى أبسط أشكالها . فإذا لم يكن للحياة معنى تتبقى الحياة نفسها . « إنى أعيش » وهذا يكفى .

ولكن إذا لم تكن هناك آخرة وحساب وفضيلة فلن يكون هناك قانون ، و « كل شىء جائز » .

ومع « كل شىء جائز » يبـــدأ تاريخ النهيلية المعاصرة، وليست النهيلية يأساً ونفياً ولكنها قبل ذلك الرغبة فى اليأس والنفى . ولقد بدأ إيفان بأن ثار على الشر فى العالم ، وانتهى بمنطقه بأن الشر جائز . بل ولكى يكون متمشياً مع منطقه يجب أن يفعل الشر ويقتل — بمعنى أنه ثار على الشر ، وانتهى بأن اكتشف قانون الشر أو قانون العقل ، وهو إما أن يكون فاضلا وغير منطقى مع نفسه، أو أن يكون شريراً ومنطقياً مع نفسه . وهنا مأساة إيفان التى يلخصها شيطانه وهو يهمس له بها فى أذنه : « إنك ستمارس الفضيلة ولكنك لا تؤمن بها ، وهذا هو ما يغضبك ويمزقك » . والمشكلة التى يطرحها إيفان ، أو ما ندين به حقيقة لدستويفيسكى : هل يستطيع الإنسان أن يعيش ويظل فى حالة تمرد دائم ؟

ويعطينا إيفان الجواب : الإنسان يستطيع أن يعيش فى حالة تمرد دائم بأن يظل متمرداً حتى النهاية — وما أبشعها نهاية ! ! وماهى هذه النهاية البشعة للمتمرد الميتافيزيقى؟ إنها الثورة الميتافيزيقية

ما دام الإنسان قد أقال الله من فوق عرشه فليحل نفسه مكانه . وما دام قد ألغى قانون الله فليحل قانونه مكانه . وقانون الله هو قانون الجريمة والقانون الذى يحله – قانون الإنسان الإله – هو قانون الجريمة كذلك – ما دام الإنسان منطقياً مع نفسه . فالإنسان لابد أن يتقبل الجريمة . وهى فكرة محببة إلى نفس كل أبطال دستويفسكى المفكرين .

فإذا كان إيفان منطقياً مع النتيجة التى يصل إليها فينبغى له أن يقتل أباه ببرود الإنسان الإله . ولا يستطيع أن يقتله هو نفسه ، لكنه يوافق على قتله . ويقتل الأب فهل يستريح إيفان ؟ إن الإنسان الذى لم يعرف كيف يحب جاره ، لم يكن يعرف بالمثل كيف يقتله . ويتمزق . « عقلى من هذا العالم فأى فائدة فى محاولة فهم ماليس من هذا العالم ؟ » لكنه يعيش فقط من أجل ما ليس من هذا العالم . وكان بحثه هذا الدءوب وراء المطلق هو نفس ما باعد بينه وبين العالم الذى لم يحب فيه شيئاً .

وإيفان عندما يرفض الإله وقانونه يطلب تطبيق قانون الإنسان الإله مكانه . واغتصاب إيفان لعرش الإله فيه معنى سياسى ، وليس بمجرد المعنى الأخلاقى . وهو برفض الإله وإحلال نفسه محله – يصير ملحداً واشتراكياً . وليست الاشتراكية مجرد نظام اقتصادى لصالح الطبقة العاملة ، ولكنها إلحاد كذلك لأنها تعيد بناء برج بابل القديم . تبنيه دون

مساعدة الله ، لا ليلامس السماء ، ولكن لينزل السماء إلى الأرض . انها مملكة الإنسان الإله على الأرض .

* * *

وإذن فإيفان يؤثر التمرد المنطقى على التمرد الأخلاقى . ويسير التمرد المنطقى إلى مداه — حتى ستالين . إن « ستالين » هو آخر صيحة فى المتمردين المنطقيين ،أو هذا على الأقل ما رآه « كامى » حتى وقت كتابة مقالاته .

* * *

ويجىء « نيتشه » ويشغله التمرد المنطقى . لقد ألغينا وجود الله ، ولم يعد الله مسئولا عن وجودنا ، ولابد لكى يستمر الإنسان فى الوجود أن يبدأ فى تحمل مسئولية نفسه ، ويتصرف طبقا لإحساسه هذا بالمسئولية .

لقد أنكرنا مسؤلية الله ، وانكرنا أن يكون الله مسؤلا عن الشر فى الوجود ، بإنكارنا لوجود الله أصلا وهذا الإنكار هو رسالة نيتشه . إن نيتشه لايشك . ولكنه ينفى . إن النفى لا الشك هو رسالة نيتشه . ونيتشه يعلمه ويبشر به كالنبى . يبشر به كخلاص للعالم .

ولأول مرة فى تاريخ الفكر تعى النيهيلية نفسها . ويعترف نيتشه بالنيهيلية كما هى ، ويفحصها فحصا اكلينيكيا كما لو كانت ظاهرة طبية .

ويصف نيتشه نفسه بأنه النيهيلي الأكمل في أوروبا . وهو لم يختر أن يكون هذا النيهيلي ، ولكنه وجد نفسه وقد ورث هذا الميراث — النيهيلية — أقل من أن يرفضه .

واكتشف نيتشه في نفسه وفي الآخرين العجز عن الإيمان ، واختفاء الأساس البدائي لكل إيمان — وهو الإيمان بالحياة . وبدلا من أن يتساءل « هل يستطيع الإنسان أن يعيش في تمرد ؟ » تساءل « هل يستطيع الإنسان أن يعيش بلا إيمان ؟ » .

ورد نيتشه بالإيجاب . نعم إذا خلق الإنسان نظاماً من عدم الإيمان . إذا قبل نتائج النيهيلية .

وبدلا من الشك المنهجي مارس نيتشه النفي المنهجي وبشر به . ولكي يقيم محرابا لدينه الجديد كان لابد أن يحطم المحراب القديم . كان يريد أن يكون خالق خير وشر ، لذلك صمم على أن يحطم كل القيم . وهكذا يصبح الشر الأسمى جزءاً من الخير الأسمى ، وتنتهي أسطورة الإله . وما دام الله قد مات فإن إرادة الله التي كانت تسيطر على الكون وتسيره تنتهي كذلك . وما دام العالم بلا إرادة إلهية ، فلا يمكن أن نحاسب أحداً . إن الحساب معناه أن هناك مقياسا نقيس به ما هو حالي بما سيكون — في الآخرة والجنة — وبنواهي الدين وزواجره ، وماسيكون ليس كائنا . ولا يمكن أن نحكم على هذا العالم أو ندين هذا العالم باسم العدم . وميزة عصرنا هو أنه عصر : « لاشيء حقيقي وكل شيء مباح » .

وتدور فلسفة نيتشه حول مشكلة التمرد . ويبدأ التمرد عنده عندما يعلن : الله مات . ومنها يدور التمرد كالمعول يحطم القيم ويدمرها تدميرا .

ويعمل نيتشه معاوله العقلية فى المسيحية بوصفها التجسيد الروحى لأوهام الألوهية والحساب والآخرة ، ويثنى منها على الاشتراكية وكل الأنظمة الإنسية أو الهيومانية .

إن الاشتراكية شكل منحط من أشكال المسيحية . إنها مظهر انحلال المسيحية . وما كانت تدعو إليه المسيحية من أن الناس جميعا كأسنان المشط أمام الله ، وأن لا فرق بين إنسان وإنسان فى حضرته ، قد صار الآن ، بعد موت الإله وقيام الاشتراكية . مجرد مساواة بين البشر . والعقل الحر يرفض هذه القيم ويحطمها ويفضح أوهامها وزيفها ، ويكشف الجريمة التى ترتكبها . والتى تمنع تحول النهيلية السلبية من أن تكون نيهيلية إيجابية .

وعندما يرفض الإنسان الله والأصنام الأخلاقية ، يصير وحده فى العالم بلاسيد ، فيحس القلق — قلقا جديداً — وسعادة جديدة . وإذا لم يستطع الإنسان أن يبقى نفسه فوق القانون فهو إما أن يجد لنفسه قانونا جديداً يتفيأه أو أن يجن ، لأن الإنسان من لحظة إلحاده بالله وبالحياة الأخرى ، يصير مسئولا عن كل كل شىء فى الحياة ، عن كل ما هو حى فيها ، كل ما ولد من عذاب وحكم عليه بالعذاب فيها . وهو يرجع إلى نفسه ، وإلى نفسه

وحدها ، طالبا الرشد مستوحيا النظام . وحينئذ يبدأ النفى — يجد نفسه منفيا — باحثا عما يبرر نفسه ، ويدور ويدور بلا هدف وبلا غاية ، دورانا عصابيا ، يحس الألم ، أقصى أنواع الألم ، يسأل نفسه السؤال الذى يكسر أقوى القلوب ، أين أجـــد الراحة ؟

وإذا كانت سيادة القانون معناها إلغاء الحرية ، فإن سيادة الحرية المطلقة معناها إلغاء الحرية كذلك . ولا توجد الحرية إلا فى عالم فيه الممكن وغير الممكن ، كلاهما ممكنان . وبدون قانون لا توجد حرية . ولو كانت المسألة مسألة حظ ، ولا توجد سوى الخطوة التى نخطوها فى الظلام ، فلن تكون الحرية إلا حرية عميان .

وبعد أن ينتهى نيتشه إلى أقصى حدود التحرر ، يختار أقصى حدود الخضوع . « إذا لم نجعل من موت الإله انتصاراً على أنفسنا فسندفع ثمن إنكارنا هذا غالياً » . وبمعنى آخر فإن التمرد مع نيتشه يصير معناه الرهبنة . وبعد أن كان كارامازوف يقول « إذا لم يكن أى شىء صحيحاً فكل شىء جائز » ، فإن نيتشه يقول « إذا لم يكن أى شىء صحيحاً فلا شىء جائز » .

ويصرخ نيتشه فى الإنسانية . « إن حقيقتكم الوحيدة هى العالم . يجب أن تظلوا مخلصين له . يجب أن تعيشوا عليه وتجدوا خلاصكم فيه » .

ولكن نيتشه ينثنى ويقول للإنسان : مستحيل أن تعيش

فى عالم بلا قانون ، لأن العيش يتضمن القانون . كيف يمكن أن يعيش الإنسان حراً و بلا قانون !

هذا هو اللغز . لكن نيتشه يجد له الجواب :

إن الجواب هو « دوموكليس » . لم يرقص « دوموكليس » أحسن مما رقص تحت حد السيف . يجب أن يقبل الإنسان ما لا يقبل ، وأن يحاول الحصول على ما لا يحصل عليه .

وهكذا يجد الإنسان بدلا من اليأس الكامل سعادة غامرة ، وفى مكان الحرية المجهولة حرية لا تستعبده . وبدلا من أن يسأل نفسه . أتحرر من ماذا ؟ ، يقول لنفسه أتحرر لماذا ؟ وتصير الحرية بطولة . وتصير محرابه العظيم . « القوس المحنى حتى حد الانكسار »

والمتمرد ينكر وجود الله ، وفى إنكاره معنى إرادة الحلول محله . لكن نيتشه لا يريد أن يحل الإنسان محل الإله بالتمرد عليه . الإنسان يستطيع أن يكون الإله بأن ينبذ التمرد ، بأن ينسجم مع الإله . هذا الإله الذى لا إله إلا هو . العالم . أن ينسجم فى العالم . أن لا يصلى بل يبارك . أن يكون إلها فى العالم. أن يقول نعم فى العالم . أن يخلق فيه ، فيعيد تشكيل العالم وتشكيل نفسه . أن يكون فنان العالم الكبير . أن يكون الخالق . ورسالة نيتشه تلخصها كلمة واحدة . الخلق . ولا يعجب نيتشه

بأحد إلا بالخالقين المبدعين . وهو يحوّل القيم من قيم نقدية إلى قيم مبدعة تحترم وتحب ماهو موجود . والألوهية بلاخلود تحديد لحرية الخالق . إن ديونيسوس إله الأرض يصرخ دوما بينما يتقطع عضواً عضواً ، ولكنه فى نفس الوقت يمثل الجمال المعذب . ولا توجد حقيقة سوى حقيقة هذا العالم المعذب — إن العالم هو الله . ومثلما فعل « أمبيدوكليس » حينما ألقى بنفسه إلى داخل فوهة « أطنا » ليجد الحقيقة حيث مكانها الوحيد الذى يمكن أن توجد فيه — داخل أحشاء الأرض — فإن الإنسان عليه أن يغرق نفسه فى الكون كيما يكتشف ألوهيته الخالدة ، وليكون هو نفسه « ديونيسوس » الإله .

والشر فى فلسفة نيتشه ليس هو الانتقام . إنه جزء من الخير وجزء من القدر . فهو شيء يجب أن نتجنبه ولكنه كذلك علاج . ومشكلة نيتشه الأولى هي أن يرى روح الإنسانية تنحنى فى كبرياء للقدر . ولكننا نعرف خلفاءه وما فعلوا باسمه . لقد حلم نيتشه بالطغاة بشرط أن يكونوا فنانين ولكن الطغيان ساد بلافنانين ، وأعلن أن « قيصر بورجيا » هو أعظم الرجال وليس « بارسيفال » ، ولكن العالم أنجب أعداداً هائلة من « قيصر بورجيا » دون أن تكون لهم أحاسيس عظام الرجال الذين خلقوا عصر النهضة . وقال « باندماج » الإنسان فى الجنس والزمن ، فاستغل الجنس نظرية عنصرية ولسيادة البعض وتطلعهم للسلطة وإبادتهم لغيرهم من الأجناس . واعتقد فى الشجاعة

— شجاعة الذكاء — ولكن الشجاعة فصلت عن الذكاء وضربته باسمه — وصارت عنفا . ونادى بحرية الفكر — النابعة من موت الإله ، ولكن الفكر فصل عن الحريه ، وصار فكر الدولة . وكان « نيتشه » لا يعتقد فى أيه ألوهية إلا فى ألوهية الإنسان . وخرجت الاشتراكية ، تنادى بألوهية الإنسان ، ولكنها تخضعه للتاريخ . وبدلا من أن يظل المتمرد الذى أركعه « نيتشه » على ركبتيه أمام الكون ، أركعوه أمام التاريخ . لقد نصّب « نيتشه » الإنسان إلها . جعله الإنسان الإله «أو السوبرمان» . وكان سوبرمان نيتشه يتطلع للأمام . وماركس كذلك تطلع للأمام . كلاهما اجتاز الحاضر إلى المستقبل . وفى عبــوره خان نيتشه الإغريق ، وخان ماركس تعاليم المسيح . إن المسيح والإغريق يخضعان المستقبل للحاضر . لكن نيتشه وماركس كانا يكرهان الحاضر ويتطلعان للمستقبل ، والمستقبل تجاوز للحاضر ، تجاوز لأخلاق الحاضر

وانتهى متمرداهما إلى الاندماج معا ، وكونا معا الماركسية اللينينية التى اعتنقتها تلك الطبقة التى قال عنها نيتشه : «ستحل محل القسيس والمدرس والطبيب » . والاختلاف الوحيد بين نيتشه وماركس هو أن متمرد نيتشه ينتهى إلى قبول ما هو موجـود ، ومتمرد ماركس ينتهى إلى الاستعلاء إلى ماسيوجد . والطبيعة عند نيتشه تنتصر على التاريخ . يجب أن نطيع الطبيعة لنخضع التاريخ ، ولكن

ماركس يخضع الطبيعة ليرضى التاريخ . وهو اختلاف ما بين الإغريقي والمسيحي . وتنبأ نيتشه بما سيحدث ، أن الاشتراكية الجديدة ستخلق شكلا من اليسوعية الدنيوية تتجه بنا إلى عبودية روحية لم نعرفها من قبل .. تسيطر عليها قيصرية فكرية تسود كل نشاط تجارى وفلسفى .

* * *

وعاش العالم مائة وخمسين سنة أخرى ، يشهد فيها وجه البشرية النافر تتبدل عليه قناعات التمرد الميتافيزيقى والنيهيلية . وهدم المتمردون صنم الاله ، وعدالة الإله ، وأقاموا معابدهم هم ، وحكموا بالقوة والهيلمان ، وانتهوا إلى الجنون أو الانتحار .

وآخرون حكموا بالمظاهر والأبهة . ولكن « ساد » و« كارامازوف » و « نيتشه » آثروا عالم الموت ، لأنهم أرادوا استكشاف حقيقة الحياة .

وأقوى أشكال تاريخ التمرد البشرى المأساوية هو صرخة الاحتجاج الطويلة ضد الموت . ولا يطلب المتمرد من الاحتجاج ضد الموت أن يطول عمره ، ولكنه يطلب أن تكون له أسباب للحياة . وهو يرفض الموت ويصارعه . وصراعه ضد الموت معناه أن الحياة لها معنى — وهو يصارع من أجل أن يقر بها نظاما تفتقده ، ووحدة تنقصها .

وتمرده ضد الشر تمرد ميتافيزيقى . والمتمرد يحتج ضد تعذيب الأطفال أو معاناة الشيوخ . يحتج ضد الظلم والمرض والشر فى العالم . إن العذاب والمعاناة ليسا هما ما يثيرانه ، ولكن ما يثيره عدم وجود سبب للعذاب والمعاناة . قد يقبل الانسان المرض وعذابه ، والحبس والحرمان ، لو أن الطبيب هو الذى يصفهم له . هناك أسباب معقولة خلف وصفه . ولكن العذاب فى العالم بلا سبب — اللاهدف . لذلك ينتهى الإنسان إلى كراهية الخالق ، وكراهيته للخالق تنقلب إلى كراهية للعالم . وقد تنقلب إلى حب لما هو موجود . حب يتحدى الخالق والعذاب ، وفى الحالين يصير الكاره أو المحب نيهيليا . إن الإنسان يكون نيهيليا بأحد طريقين ، بأن يكره العالم أو يحبه ، وهو يسلم نفسه فى الحالين إلى المطلق .

* * *

وتنبع كل الثورات أساسا من الحرية ، وبدون الحرية لن يحقق المتمرد العدالة . ولكن الحرية قد تتطلب من المتمرد أحيانا أن يؤجل العدالة — أن يعلقها — وحينئذ يبدأ الإرهاب وممارسته ، ويستهلك الإرهاب الثورة .

إن كل ثورة فى قلبها براءة ، وميل عصابى للاعتداء والعنف والقتل فى نفس الوقت . وتحمل كل ثورة نبل مقاصدها وكذلك وزر عنفها وما تمارس من قتل . وبقدر ما تبشر من حرية ، وما تحرر من قيود ، بقدر ما تحمل من وزر وما ترتكب

من عنف . هذا هو التناقض الكامن فى كل ثورة — من ثورات العبيد ، والثورات التى تقلب الملكيات وتقتل الملكيين ، إلى ثورات القرن العشرين — تناقض البراءة والعداوة ، وتناقض الحرية والطغيان .

فهل هذا التناقض أمر لا بد منه فى كل ثورة ؟ أفلا يمكن تجنبه ؟ هل حتما أن تتصف به كل ثورة ؟

هذه الأسئلة تثيرها كل الثورات ، كما يثيرها التمرد الميتافيزيقى . والثورة هي النتيجة المنطقية الوحيدة للتمرد الميتافيزيقى . والثورة كالتمرد الميتافيزيقى تؤكد حق الإنسان فى وجه من يرفض أن يعترف له بهذا الحق . والروح الثورية هى الروح التي تحمل السلاح لتؤكد هذا الحق ، والثوره والروح الثورية تؤكدان هذا هو الحق فى التاريخ ، تختاران التاريخ كمجال لفعلهما .

وإذا قامت حكومة من الحكومات بتغيير عدد من التشريعات المتعلقة بالملكية ، من صالح الرأسمالية إلى صالح البورجوازية أو الشعب مثلا ، فهذه ليست ثورة ، وهى ليست كذلك ثورة اقتصادية ، لا يوجد شيء اسمه ثورة اقتصادية ، لأنه لا توجد تغييرات اقتصادية دون أن تكون لها نتائج سياسية .

والثورة خلاف التمرد ، إن التمرد إعداد للثورة ، أو أن الثورة قد تأتى بعد التمرد ، والتمرد محدود ، إنه احتجاج . مجرد

أفكار . لكن الثورة خروج للأفكار من حيز الأفكار إلى حيز التنفيذ والتحقق . لهذا يموت الناس فى عملية التمرد ــ خلال تكوين الأفكار وإعلانها ، ولكن الثورة تقتل الناس والأفكار معاً فى تنفيذها ــ فى عملية التحقيق .

والثورة تناقض الحكومة ، لأن الحكومة تشرع وتقنن وتنظم وتقر الأمن . والثورة انطلاق ، والتشريع والتقنين تجميد للانطلاق . وإذا كانت الظروف المادية من ناحية الكم تخلق نوعاً ، وهذا النوع يستلزم الثورة كى يحقق نفسه ، فإن النوع الجديد يخلق كماً ، والكم يخلق نوعا ، والنوع الأجد يطلب لنفسه كذلك التحقيق . والثورة عندما تصبح حكومة لا تعترف إلا بالنوع الذى تعبر عنه ، ومن ثم لابد للنوع الأجد من ثورة أجد تلغى الحكومة التى تناوئه ، وتقيم لنفسها هى أيضاً حكومة. ويقول «برودون» : « من التناقض أن ننسب الثورية إلى أية حكومة ، لسبب بسيط . هو أنها حكومة » . ولا يمكن للحكومة أن تكون ثورية إلا فى مواجهة الحكومات الأخرى . وهى لا تكون ثورية فى مواجهة الأحزاب أو الشعب ، ولكنها تكون ثورية فى مواجهة الحكومات الأجنبية . والحكومات الثورية هى حكومات حرب تشن الحرب على حكومات الدول الأخرى . وكان مجتمع ثورة ١٧٨٩ مجتمعاً يريد الدخول فى حرب من أجل أوروبا، مثلما يريد مجتمع ثورة ١٩١٧ الدخول فى حرب من أجل سيادة العالم . والثورة الحقيقية تنتهى بالمطالبة بالسيطرة

على العالم . وليس تاريخ العالم أو تاريخ الإنسان إلا تاريخ ثورات المتتابعة . وتتشكل أغلب الثورات بالقتل، وكلها أو أغلبها مارس القتل . وبعضها قتل الملائك ، والبعض الآخر القساوسة . وكما بدأت الثورة الميتافيزيقية بالكونت « دى ساد » ، فإن ثورات قتل الملوك التى هاجمت تجسيد الألوهية فى الأرض فى شكل قتل الملوك ، دون أن تجرؤ على قتل مبدأ الخلود نفسه ، بدأت كذلك فى عصر « دى ساد » .

وكانت ثورات العبيد ، عمالا أو فلاحين ، يشكلها القتل كذلك . وخير مثل لهذه الثورات هى ثورة «سبارتاكوس» . لقد ثار سبعون عبداً على ظلم أسيادهم . وكان ظلمهم قد بلغ حداً لا يتحملونه . ومن ثم ثاروا محتجين ، وطالبوا بحقوق تساويهم بالأسياد. وصار السبعون متمردا سبعين ألفا ، وقيل إنهم جعلوا الأسياد يتبارزون مكانهم ، بينما جلسوا هم فى صفوف المتفرجين . وعند ما التحمت جيوش « كراسوس » بجيش « سبارتاكوس » شق الأخير طريقه إلى «كراسوس» القائد الرومانى يريد أن يبارزه رجلا لرجل . ولكن عساكر الرومان أحاطو به وقتلوه . قتله عبيد مثله ، وقتلوا معه كل أمل لهم فى الخلاص. وعلق «كراسوس» ستة آلاف صليباً على طول الطريق من « كانوا » إلى « روما » لستة آلاف عبد ، ليذكر سائر العبيد بأنه ما من مساواة على الأرض .

واختار المسيح الصليب ليموت عليه ، وليلغى ما بين السيد والعبد ، وليقول للعبد إن السيد مات على صليب العبد ومع ذلك فكل ثورة جاءت بعد المسيح وأرادت أن تفصل ما بين السماء والأرض بدأت بقتل ممثلى المسيح على الأرض !

* * *

ولم يكن أول إعدام للملوك فى الثورات فى ٢١ يناير سنة ١٧٩٣ ، ولكنه تم قبل ذلك بزمن طويل . لكن اللذين أعدموا الملوك الأوائل كانوا يعدمونهم ليحلوا آخرين محلهم ، بمعنى أنهم كانوا يعدمونهم لأشخاصهم . كانوا يريدون تنصيب ملوك آخرين . لكن اللاحقين عليهم أعدموا الملوك لا لأشخاصهم ولكن لما يمثلون — للمبدأ . وهاجم الفكر الحر مبدأ الملكية وسيادة الملوك . وناقش « العقد الاجتماعى » شرعية السلطة ، ولكن « العقد الاجتماعى » كان كتاب مبادىء وليس كتاب حقائق ، و « روسو » يشرح فيه الدين الجديد الذى ألهه العقل ، وممثله على الأرض فى مكان الملك هو الشعب باعتباره الإرادة العامة .

وثار الشعب الفرنسى فى الثورة الفرنسية ، وقلب الشعب أو إرادته مشانق الباستيل . وكانت المشانق رمز الدين والظلم . ولم تسمح بها الديانة الجديدة . ولكن الديانة الجديدة ستصير

فى يوم من الأيام تعاليم جامدة ، وستكون لها معابد تطلب الولاء غير المشروط ، وعندئذ تظهر المشانق من جديد ، وتحتفل جماهير الديانة الجديدة بحرية العقل وسط مجازر الدم . ويسقط الملك ، تاركا الحكم فراغا تتسيد عليه « الإنسانية المقدسة » ، ويصبح الإله الجديد هو « الجنس البشرى » .

وأدخل « سان جيست » أفكار « روسو » بين صفحات التاريخ ، ورفض أن يحاكم الملك بواسطة محكمة خاصة .

«إن الشعب هو الذى سيحاكمه . والشعب له إرادة . وإرادته تمثلها الجمعية الوطنية ، فالجمعية الوطنية هى التي ستحاكمه . »

وعندما يتقدم «لويس السادس عشر» إلى المشنقة يظن نفسه فعلا ممثل الله فى الأرض ، ويشبه نفسه بالله ويقول :

«سأشرب الكأس حتى الثمالة» .. كأنه المسيح !! . وبعدها أسلم نفسه للجلاد .

* * *

ولما كانت الديانة الجديدة قد قتلت إلهها المطلق ، فقد تحتم عليها أن تقرر أيها على إله جديد . وأغلقت الكنائس ، وكان عليها أن تبنى معابدها . وعبدت الديانة الجديدة العقل والفضيلة ، والفضيلة ضرورة يمليها العقل . ويموت المطلق ليترك

مكاناً لطاق جديد هو الفضيلة ، ثم تسلمنا الفضيلة المطلقة من جديد ، طبقـا لمقتضيات العقل ، لمقتضيات الأمن والاستقرار — أى للجيلوتين .

إن « سان جيست » يعلى من شأن القانون كنتاج عقلى ، ولـكنه ينسى الحقيقة ، وهى أقدم من القانون ، والحقيقة تقول إن القانون قابل للتغيير والتعديل . لذلك يسخط «منتسكيو» على المنطق وينسب إليه سبب انحلال المجتمع وسقوط الدولة .

ويبلغ منطق «سانت جيست » حد تحليل الجريمة لتدعيم الاستقرار والقانون ، وهو كمعاصر للـكونت «دى ساد» ينتهى إلى ما انتهى اليه « دى ساد » ولو أنه يخالفه فى البدايات .

ويبدأ الإرهاب . إن عصر الإرهاب يبدأ بقتل الملوك وظهور الإنسان الإله ، وحكم التاريخ لا حكم الملوك أو حكم السماء . لقد صار الإنسان هو تاريخ نفسه .

ويخون الإنسان تمرده ويسلم نفسه إلى ثورة القرن العشرين العدمية ، ويحاول أن يوحد بين الأجناس والدول بسلسلة لا تنتهى من المجازر والحروب والجرائم . وتنتهى ثورة اليعاقبة التى فصمت الفضيلة كى توحد بين الناس وتلغى ما بينهم من فروق — إلى الثورات التشككية — اليسارية أو اليمينية ، التى تريد أن توحد

العالم كى تدعم أخيراً دين الإنسان . وما كان فى يوم من الأيام مشيئة الله صار من الآن مشيئة قيصر .

* * *

وأراد مفكرو القرن التاسع عشر الألمان ، وبالأخص «هيجل» أن يواصلوا عمل الثورة الفرنسية، بإعلاء فضائلها ونبذ رذائلها. وفصل «هيجل» الإرهاب عن مطلقات مبادىء اليعاقبة، وقال إن الحرية المطلقة والقانون المطلق يؤديان بالضرورة إلى الإرهاب. إن حكم القانون المطلق هو حكم الطغيان .

ولكن « هيجل » عقلن كل شىء لدرجة أن صار هو نفسه غير معقول . وأراد أن يكون تصالحياً ويمسك العصا من منتصفها ، فصار كل شىء عنده ضدين طبقا لديالكتيكه ، وهكذا يحتوى «هيجل» هو نفسه كذلك — طبقاً لما يقول به — الضدين معاً ، أى « هيجل » وضـــد « هيجل » ، أى أنه يناقض نفسه .

واستعارت ثورات القرن التاسع عشر أسلحة « هيجل » لتقضى بها على مبادىء الفضيلة الرسمية . وصار معنى مبادىء « هيجل » التى ما نزال نعمل بها حتى اليوم — أنه ما من أحد فاضل ولكن كل واحد سيكون فاضلا . وانتهى الأمر بأن أدى تجنب الإرهاب

الذى حاوله « هيجل » إلى زيادة ممارسة الإرهاب .

* * *

إن كل الثورات الحديثة تخلص إلى تدعيم سلطة الدولة . انتهت ثورة ١٧٨٩ بنابليون ، وثورة ١٨٤٨ بنابليون الثالث ، و ثورة ١٩١٧ بستالين ، واضطرابات عشرينات القرن العشرين بموسوليني ، وجمهورية فيمار بهتلر .

وصفّت هذه الثورات ، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى ، آخر آثار الحق الإلهى . وواجهت بجرأة بناء مدينة الإنسان والحرية .

وقويت الدولة نتيجة لذلك . وتعتبر الدولة هى النتيجة المنطقية للتقدم التكنيكى والطموح الفلسفى ، الدخيلين على روح التمرد الحقيقى، ولكنهما مع ذلك أنجبا الروح الثورية لعصرنا .

وانتهى حلم «ماركس» وتنبؤات «هيجل» و «نيتشه» ، بعد تحطيم مدينة الرب تماما ، إلى إقامة الدولة — دولة معقولة أو غير معقولة — ولكنها فى الحالين تقوم على الإرهاب .

ولا تستحق ثورات القرن العشرين الفاشية اسم ثورة . وهى

تستقى من الميراث النهيلى ولكنها تتحدى غير المعقول وليس العقل . ولأول مرة تتحول النهيلية إلى حماس للعدم يأكل نفسه، ولم يكن السلب هذه المرة كما يدعى هيجل دافعاً للخلق .

* * *

إن «ماركس» بورجوازى وليس ثورى . ونحن نعرف هذه الثورى أكثر من البورجوازى . ولكن مادية «ماركس» العلمية تصدر عن أصل بورجوازى . وليس التقدم ، ومستقبل العلم، والتكنولوجيا ، ونظريات الإنتاج ، إلا أساطير بورجوازية صارت عقائد راسخة للقرن التاسع عشر . وليس من قبيل الصدفة أن يصدر «ماركس» «المنشور الشيوعى» فى نفس السنة التى يصدر فيها «رينان» «مستقبل العلم» . وليس أمل «ماركس» أو «رينان» إلا أمل البورجوازية نفسها — أن تفيـد من التقدم العلمى التكنولوجى . وفكرة التقدم هى فكرة من وحى عصر التنوير والثورة البورجوازية . فإذا أضفنا إلى ذلك أن «ماركس» أخذ فكرته التى يدعى أنهـا من إبداعه هو — وهى أثر الإنتاج الصناعى فى تطور البشرية — عن الاقتصاديين البورجوازيين ، وكذلك فكرته عن قيمة العمل من «ريكاردو» الاقتصادى البورجوازى ، لوجدنا أننا محقون فى نسبة نبوءته إلى البورجوازية، فهو وارث قبل أن يكون رائدا . وكان مذهبه الذى أراد أن

بجعله مذهباً واقعياً — كان واقعياً طوال فترة التبشير بالدين الجديد — العلم — وبالداروينية ، وبالآلة البخارية ، وصناعة النسيج . وبعده بمائة سنة لم يعد العلم يقينا . صار نسبيا وشابه عدم التأكد . وكان لزاما على الاقتصاد أن يحسب حساب الكهرباء والإنتاج الذرى . وتناقضت الماركسية مع نفسها بإصرارها على أن العلم منذ مائة سنة هو العلم الآن بلا تغيير . كان موقفها هذا غير علمى .

* * *

وكانت نبوءة ماركس ثورية المبدأ ، لإيمانها بأن الحقيقة الإنسانية تمتد جذورها فى ثمار الإنتاج — فى الاقتصاد . ويبرز الاقتصاد فى كل مرحلة إنتاجية متناقضات تقوض النظام الاجتماعى المقابل لها لمصلحة مرحلة إنتاجية تالية . وآخر هذه المراحل هى المرحلة الرأسمالية لأنها المرحلة التى تهيء آخر التناقضات ، والتى يحلها ان يكون هناك اقتصاد .

وما يقوله «ماركس» هو نفس ما يقوله «هيجل» بطريقة أخرى . و «ماركس» لا يتحدث عن شىء اسمه الديالكتيك المادى . هو يترك هذه المسألة لتلاميذه . ولكنه يقول إن الواقع هو الديالكتيك وهو اقتصادى . والواقع عملية صيرورة دائمة ، تخلق من الواقع «الواقع ونقيضه» ، ومن صراعهما يتقدم التاريخ . والفارق بين هيجل

وماركس أن هيجل يقول بتقدم الروح ، ولكن ماركس يقول بتقدم التاريخ . والتاريخ عند ماركس هو الديالكتيك والاقتصاد . وهو عند هيجل المادة والروح . وينكر ماركس الروح ويؤكد المادية التاريخية . وهنا يتناقض ماركس مع نفسه ، لأن الديالكتيك كما يقول «برديائيف» لا يمكن أن يطبق على المادية . لا يوجد ديالكتيك إلا ديالكتيك بالنسبة للعقل ، وفكرة المادية فكرة غامضة ، ولا يمكن أن يكون العالم مادة فقط .

والإنسان بالنسبة لماركس هو التاريخ وخاصة تاريخ وسائل الإنتاج . الإنسان هو تاريخ حاجاته . ولكننا لا يمكن مع ذلك أن ننسب إلى الحاجة وحدها كل حروب التاريخ . لا يمكن أن نقول مثلا إن التمرد الألمانى على نابليون كان بسبب حاجة ألمانيا إلى السكر والبن !

ولا يمكننا مع ذلك أن ننكر فضل «ماركس» فى إضفاء القيمة على العمل ، وعلى الإنسان العامل ، ولا يمكن أن ننسى له ما تناساه أتباعه من بعده من أن : «الغاية التى تستلزم وسائل غير عادلة ليست غاية عادلة » . ولكنه قال بحتمية الثورة ، وحتمية انتصار البروليتاريا . ومن يومها انقلب السعى وراء العدالة إلى سعى وراء السلطة . وصارت إرادة العدالة إرادة سلطة متخفية . واندفع

الماركسيون لا ليحققوا حتمية التاريخ ولكن ليحققوا نبوءة ماركس ، أى أن الإيديولوجية هى التى حلت مرة أخرى محل الحتمية الاقتصادية . وتاريخ الشيوعية الروسية يكذب كل مبدأ من مبادئها . ومرة أخرى نلتقى بعد هذه الرحلة الطويلة بالتمرد الميتافيزيقى الذى يتقدم لا نحو التاريخ ولكن إلى الصدام المسلح وكلمات السر الهامسة ، متناسيا مبادئه الحقيقية ، دافنا وحدته فى صدر الجماهير المسلحة ، مغطيا فراغ سلبياته بالمدرسية الجامدة ، متجها نحو المستقبل الذى جعل منه إلهه الأوحد ، والذى انفصل عنه بعشرات من الدول التى يجب أن يقهرها ، والقارات التى يجب أن يغزوها . ولما كان مبدأه العمل ومجاله مملكة الإنسان ، فقد كون فى شرق أوروبا معسكره المسلح فى مواجهة المعسكرات الأخرى المسلحة كذلك .

* * *

ولم يحلم «ماركس» أبداً بهذا الوضع المخيف، ولا حتى «لينين» مع أنه خطى خطوات حاسمة نحو تكوين امبراطورية عسكرية . ولم يكن «لينين» إيديولوجيا . كان يؤمن بالثورة وبالفضيلة التى تمليها الضرورة : «يجب أن يستعد الإنسان لأى تضحية ، وأن يستخدم عند الضرورة كل استراتيجية وأى منهج غير قانونى ، وأن يخفى الحقيقة ، بهدف واحد هو النفاذ إلى اتحادات العمال

لتحقيق العمل الشيوعى رغم أى شىء» . وهكذا خلق «لينين» مملكة الغايات التى طورها أتباعه واستغلوها أسوأ استغلال ، وحرثوا مملكة الظلم كى يقيموا مملكة العدل . ورفض «لينين» الإمبريالية ولكنه انتهى إلى تكوين امبريالية كان شعارها فى البداية العدالة ولكنها توسلت إليها بالظلم والجريمة . ولكى يزيد الإنتاج ، تضخمت السلطة ، وطالت ساعات العمل ، وزاد عدد العمال . والظلم الذى كان محدوداً اتسع وكبر ، وصار التوتر الذى كان مجرد توتر ، حربا سجالا .

* * *

إن الفن نشاط يقبل وينكر فى نفس الوقت . و«نيتشه» يقول : «إن الفنان لا يرضى بالواقع» ، وهذا حقيقى . ولكن الفنان لا يمكن أن ينكر الواقع كذلك . إن الفن سعى وراء الوحدة ورفض للعالم . ولكنه يرفض العالم لأن العالم يتسم بالنقص . وهنا نرى التمرد فى أصفى حالاته وأصل تعقيداته .

ويحفل تاريخ الفن بعداء المصلحين الثوريين للفن ، فأفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته ، ولكنه أعلى الجمال . واختار عهد الإصلاح الأخلاق وفضّلها على الجمال . ورفض «روسو» الجمال على أنه تشويه للطبيعة من جانب المجتمع . والعاقل عند «سان جيست»

هو الفاضل وليس الجميل . وأنجبت الثورة الفرنسية صحفيين كبارا ولكنها لم تنجب فنانين كبارا . وكان شاعر الثورة الوحيد هو الجيلوتين . وآثر النيهيليون الروس القيم العملية على القيم الجمالية . ورفض تولستوى الفن . وقال الإيديولوجيون الألمان إن الواقع هو المعقول وليس الجميل ، والمعقول هو الذى يرضى بكل ذوق وكل رغبة . وعند ماركس يعبر الفن عن قيم الطبقة الحاكمة أو عن امتيازاتها .

والفن تعبير عن روح التمرد . إن التمرد طلب للوحدة ، ولكنه يفشل فى تحقيقها ، ومن ثم يبنى عالمه ، عالما فيه هذه الوحدة ، والتمرد يصنع هذه العوالم . إنه مزيف العوالم . وهو نفس الشىء فى الفن . ومطالب التمرد هى مطالب جمالية . والمتمرد عند ما يعبر عن نفسه يعبر عنها بالشعر أو بعالم متحد . وليست أديرة وقلاع « دى ساد » ، وصخرة الرومانسيين ، وقمم نيتشه المتفـردة ، والسجن ، والأمه من خلف الأسلاك الشائكة ، ومعسكرات الاعتقال ، وامبراطورية العبيد الأحرار ، إلا تعبيرات تطلب الوحدة والتكامل لعالم منفصل متنافر ناقص . وفى هـــذه العوالم المقفلة المتكاملة يحكم الإنسان بلا منازع ، ويتعالى بالمعرفة .

وهو نفس الشىء فى الفنون . إن « فان جوخ » يقول :

«أعتقد أكثر وأكثر أننا لا يجب أن نحاسب الله على هذه

الأرض . إن العالم دراسة لله ولكنها دراسة سيئة » ، ومن أجل ذلك يحاول كل فنان أن تكون له دراسته المستقلة ، وأن يعطيها من أسلوبه ما ينقصها .

إن فن الفنون — النحت — يحاول ان يأسر وجه الإنسان الهارب فى ثلاثة أبعاد ، وأن يعيد إليه وحدة الأسلوب وسط لخبطة لفتاته وحركاته .

وتقوم نظرية التصوير على الاختيار . أن يختار الفنان مشهده ويثبته كى يرسمه ، بأن يفصله عن المكان والزمان ، فلا يناله التغير طوال فترة تصويره . وهو يحدد أولا مساحة القماش الذى سيصور عليه . وفضيلة الفنان هى الاستقرار ، أن لا يدع الزمن يفلت منه ، والضوء يهرب من بين يديه .

ويتضمن تمرد الفنان ضد الواقع إلى جانب رفضه للنقص فى العالم ، تقبلا واستسلاما ، بمعنى أنه يحوى السلب والمصالحة معا . لكن ما يهدد الفن هو أن يطغى التأمل فيه على الحركة ، أو أن يتغلب الجمال على الظلم . وكذلك لا يمكن أن يحيا الفن على الإنكار وحده . فكما أن الفكر حتى الذى بلا معنى له معنى ، لأن عدم معناه معنى فى حد ذاته ، فكذلك الفن لا يوجد فيه الفن الذى لا معنى له . والفن يناقش الواقع ولكنه لا يهرب منه . وليس أعمق من فن الرواية فى مناقشة الواقع ،

فهدف فن الرواية هو الغوص فى سيل التغيرات الذى لا ينقطع، كى يعطيها الأسلوب الذى ينقصها .

ويمكن فصل أدب الوضوح والاستسلام — وهو الأدب الذى يتناول التاريخ القديم ، والذى ظهر فى العصر الكلاسى — عن أدب التمرد الذى ظهر فى العصور الحديثة .

ويندر الفن الروائى فى الأدب الأول ، وإذا وجـد فهو لا يبحث فى التاريخ ولكنه يتناول الفانتازياء وهذه حكايات خرافية وليست روايات .

أما الفن الروائى فى العصور الحديثة فهو فن حقيقى متطور ، وما يزال يتطور ويمتد نشاطه حتى وقتنا الحاضر ، متضامنا مع الحركة النقدية والثورية .

والتمرد يلد فن الرواية ، وهى تعبر عنه ، كما تعبر من الناحية الجمالية عن نفس ما يعبر عنه التمرد .

ولقد قال كاتب عن الرواية . « إنها التاريخ مكتوبا بالنثر وقال ناقد . « إن الفن دائما ينافس الله » ، ومن الصواب أن نقول إن الرواية تنافس الله وليس الدولة . ولذلك فإن « ثيبود » كان على حق حينما قال . « إن الكوميديا الإنسانية « لبلزاك » هى محاكاة للإله الأب . » ويبدو أن هدف الأدب العظيم هو خلق عالم مكتف بذاته أو عالم متكامل .

ويحكم النقد الثورى على الرواية عندما تكون خلفا مكتفياً بذاته بأنها رواية رومانسية ، ويقصد بذلك أنها تهرب من الحياة إلى عالم متخيل كسول . وصارت الرومانسية علما على كل ماهو منفصل عن الحياة ، وصار من المألوف فى النقد الثورى أن نقرأ أن هذه الرواية أو تلك من الأدب الهروبى .

ولكن مما نهرب بواسطة الرواية ؟ من حقيقة أكبر من أن نفهمها أو نبررها ؟ ربما ــ ولكن هروبناهذا لاينبغى أن نسميه هروباً . ربما كان كما يقول هيجل ــ تراجعا للروح التى تريد أن توهم نفسها ، بأن تخلق لنفسها عالما متخيلا تسوده الأخلاق وحدها . ومع ذلك فإن الرواية الأخلاقية ليست من الأدب العظيم فى كل الأحوال . وأحسن الروايات الرومانسية وهى « بول وفرجينى» رواية تكسر القلب وتحزنه أيما حزن . ومع ذلك فهى لا تقدم لنا أى عزاء . ومعنى ذلك : أن الإنسان يرفض العالم كما هو ، ولكنه لا يجــد أى مبرر لضرورة الهرب منه . والحقيقة أن معظم الناس رغم ذلك تلتصق بالعالم التصاقاً شديداً ولا تريد أبداً أن تنصرف عنه . وهى ترى نفسها تذوى منه ولكنها لا تريد أن يفلت عمرها من بين أيديها . تريد أن تعيش الأبد ولو أنها تعرف أنها حتما ستموت . من أجل ذلك يحسد الناس بعضهم بعضاً على الحياة ــ يحسد المحتضر الموجودين فى الحياة . والموت حضور دائم للانسان . ورغبة الإنسان فى الخلود حضور دائم . والإنسان يخلق بالفن خلوداً لنفسه

ما دام أنه سيموت . ونفس الشيء يفعله الإنسان بحياته . يحاول أن يجعل من حياته تحفة فنية . إننا نريد الحب أن يدوم ولكننا نعلم أنه لن يدوم . وهذه الرغبة فى الاستمرار أقوى من معاناة الإنسان وقلقه وعذابه حيال الموت . ولكن الحياة بلا أسلوب . ليست الحياة إلا نبضاً يسعى بلا نهاية نحو شكل لا تدركه أبداً . والإنسان يسعى معها ، ويعـــذبه أنها بلا شكل ، وأن سعيها لتحقيق الشكل لا يكلل بأى نجاح . لذلك يحاول عبثاً أن يوجد لها شكلا . ولكنه لكى يجد لها شكلا فإنه لابد أن يضع لها حدوداً ، ومن ثم يقف هو بين هذه الحدود ملكا ، يشكلها ويرسمها وفق ما يشتهى . ولا يوجد إنسان لا يحاول ، ولم يحاول أن يوجد لوجوده شكلا يعطيه الوحدة التى تنقصه . وكل ما فى الوجود يطالب بالشكل كى يكون له وجود ، وخاصة على هذه الأرض .

وما هى الرواية إن لم يكن لها فعلا شكل ! إن كلمات الرواية قد قيلت — صار لها شكل . وشخصيات الرواية تمتلك بعضها البعض امتلاكا كلياً . والحياة تبدو فيها كما لو كانت قدراً . وليس عالم الرواية إلا تعديل وإصلاح للعالم الذى نعيش فيه ، تحقيق لأعمق رغبات الإنسان . ولكن عالم الرواية هو نفس العالم الذى نعيش فيه ، العالم الذى نعرفه ، نفس المعاناه ، والوهم ، والحب . والأبطال تتحدث نفس لغتنا ، ولهم ضعفنا وقوتنا . وعالمهم ليس أجمل ولا أكثر إضاءة من عالمنا . ولكنهم على

الأقل يتابعون مصائرهم حتى نهايتها المريرة . وليس هناك أكثر سحراً من أبطال ينعمون بعواطفهم حتى الامتلاء . هذا الفرق بيننا وبينهم إنهم يكملون كل الأشياء التى لا نستطيع نحن أن نكملها . هنا نجد عالماً فيه المعاناة تستمر حتى الموت ، والعواطف تمتلئ وتغلى ولا تطفئها اهتمامات أخرى ، والناس تؤرقهم أحلامهم ، وهم حضور دائم فى وجود بعضهم البعض . وهنا يستطيع الإنسان أن يعطى نفسه الشكل والحدود التى يسعى خلفها عبثاً طول عمره . وكل تحليل كامل للرواية العصرية يشير إلى حقيقة واحدة ، وهى أن الكاتب يصنع تجربته بنفسه ويعطيها الشكل . وبصرف النظر عن أن الرواية أخلاقية ، أو وطنية أو . . الخ ، فإنها ليست رواية إن لم يكن لها شكل ، فالشكل حاجة ميتافيزيقية . والبحث عن الشكل والوحدة هما مطلبا « ملفيل » و « بلزاك » و « دستويفسكى » و « تولستوى » .

* * *

والآن ما وضع الأسلوب بالنسبة للتمرد ؟

إن الفنان بمعالجته التى يفرضها على الواقع يعلن كثافة رفضه للواقع ، ولكن ما يستبقيه من واقع فى العالم الذى يخلقه يكشف عن مدى تقبل الفنان على الأقل لهذا الجزء من الواقع الذى يستبقيه . وإذا كان رفضه للواقع رفضا تاما فإن عمله يخلو تماما منه ، والنتيجة أن يصبح هذا العمل شكلا محضا . وعلى عكس

ذلك لو أن الفنان اختار أن يسرف فى معايشة الواقع فإن ما يبدعه ليس إلا « واقعية » محضة . وفى كلا الحالتين ينكر الفنان فعل الخلق من العملين . فالأول سلب محض ، والثانى إيجاب محض . وكلاهما خاطىء ومثلما رأينا أن العدمية تنتهى بخلق قيمة ، قيمة العدمية . والمادية تنتهى بخلق قيمة ، قيمة تناقضها . كذلك الفن الشكلى ، والفن الواقعى ، كلاهما مفهومان متناقضان ، فالفن لا يمكن أن يرفض الواقع . وأى فن يرفض الواقع ما يزال يستخدم الواقع فهو يناقض نفسه . حتى الهندسة الوصفية تستمد خطوطها من العالم الخارجى . والشكل الحقيقى الوحيد للشكلية هو الصمت . فالصمت رفض تام للواقع .

وكذلك الواقعية . لا يمكن أن لا يفسر الفنان الواقعى ، ويلقى بعض الأضواء من عنده على عمله . حتى أحسن الصور الفوتوغرافية فيها اختيار ، وحدود الشىء ليس له حدود .

ويحاول الفنان الشكلى ، والفنان الواقعى ، أن يجدا وحدة حيث لا توجد الوحدة فى الخلق التخيلى الذى يريد أن يرفض كل الواقع ، أو فى الواقع فى أكثر حالاته فجاجة . ولكن الوحدة فى الفن على عكس ذلك ، تظهر على حدود التغييرات التى يمارسها الفنان على الواقع . وهذه التغييرات التى يمارسها الفنان على الواقع ، أو هذه التعديلات ، أو هذا التصويب الذى يمارسه على الواقع ، يفرضه الفنان على الواقع باللغة التى يستخدمها ، وبإعادة توزيع العناصر التى يأخذها من الواقع . وهو ما نسميه بالأسلوب ، فالأسلوب هو الذى يعطى العالم المخلوق

وحدته وحدوده . وهذه المحاولة يحاولها كل متمرد ، وتنجح مع بعض العباقرة . إن العباقرة هم الذين يفرضون قوانينها — قوانين عبقرياتهم على العالم . و « شيللى » يقول : « إن الشعراء هم مشرعو العالم غير المتوجين » .

وإذا ناقشنا الفن الرومانسى نجد أنه فن الخيال . والخيال المحض لا يوجد فى الرواية ، وإذا وجد فى الرواية فلن تكون له قيمة فنية ، لأن شرط سعى العقل وراء الوحدة أن تكون هذه الوحدة التى يسعى وراءها وحدة مفهومة بين الناس ، وحدة لا يملك سرها فرد ، ولكنها مفهومة للناس communicable . وعلى ذلك فإن وحدة التعقل الخالص وحدة زائفة لأنها لا تقوم على الواقع . وتصير قصة الحب العاطفى Sentimental . وقصص الخوف ، والقصة الأخلاقية ، تشويها للفن . وليس الخلق الأدبى الحقيقى إلا استخدام الواقع ، والواقع وحده ، بكل حرارته ودمه وعاطفته وصراخه . وكل ما يفعله الخلق فيه هو تعميق الواقع بحيث يكون ممتلئا ، كاملا ، فيه الوحدة التى تنقص الحياة .

والأدب هو الاختيار ، أما أن نصور الحياة تصويراً بحيث تكون لدينا صورة طبق الأصل للحياة فهذا ليس أدباً ، لأن الأدب وحدة ، وليس فى الحياة وحدة ، فإن نعيد تصوير الحياة كما هى لا يعنى أننا خلقنا لها وحدة ، والوحدة هى الصفة الوحيدة التى

يقيمها الأدب . لذلك فإن ما يسمى «الواقعية الاشتراكية» شيء يناقض نفسه ، لأنها تستخدم أدب الدعاية والرواية الأخلاقيه ، وتجمع بين الاثنين ، مناقضة ما يجب أن يكون عليه الأدب .

والمشكلة التى ترسم لنا هذا التخبط فى الرواية ، هى المشكلة القديمة الجديده ، أو هى التخبط بين الشكل والموضوع ، أو بين التاريخ والقيمة . والواجب أن يكون هناك توازن بين الاثنين . ولو تحطم هذا التوازن فالنتيجة أن يطغى أيهما على الآخر . النتيجة هى دكتاتورية أيهما على الآخر ، أو الفوضى أو الدعاية ، أو جنون الشكل ، وفى أى الحالات يستحيل الخلق ، ومهما خضع الفن الحديث لهلوسة التجريد أو غموض الشكلية ، أو فجاجة الواقعية ، فإنه فى إجماله هو فن الطغاة والعبيد وليس فن الخالقين .

• • •

ما صلة الخلق بالثورة ؟

يمارس الفن التمرد فى عملية الخلق الحقيقى ، وليس فى النقد أو التعليق . وتؤكد الثورة نفسها بدورها فى الحضارة ، وليس فى الإرهاب أو الطغيان . والسؤالان اللذان يجب أن نسألهما مجتمعنا فى حيرته هما : هل الخلق ممكن ؟ وهل الثورة ممكنة ؟ هما فى الحقيقة سؤال واحد عن موضوع واحد هو إبقاء الحضارة الإنسانية المعاصرة حية تعيش وتزدهر .

إن ثورة وفن القرن العشرين هما رافدان لنفس النيهيلية أو العدمية . وهما يعيشان فى نفس التناقض . وهما ينكران ما يؤكدانه . وكلاهما يحاول أن يجد حلا مستحيلا من خلال الإرهاب .

وتعتقد الثورة المعاصرة أنها تخلق عالما جديدا ، مع أن هذا العالم ليس إلا العالم القديم فى أعلى مراحل تناقضه .

والمجتمع الرأسمالى هو نفسه المجتمع الثورى طالما أن الاثنين يخضعان نفسيهما لنفس الوسائل — الإنتاج الصناعى — ونفس الوعود . والفارق بين الاثنين هو أن الأول يعد باسم شكلية المبادىء ، وهى مبادىء لا يمكن تحقيقها ، وتنكرها الوسائل التى تستخدمها . والثانى يبرر نبوءته باسم الواقع الذى يعترف به ، ولا يعترف بغيره ، مع أنه لا يصلح الواقع بل يضاعفه ، أى يخلق ما يشبهه ، وبدلا من أن يكون عندنا واقع واحد يصبح عندنا واقعان طبق الأصل .

إن المجتمع الذى يقوم على الإنتاج هو مجتمع إنتاجى فقط وليس مجتمعا إبداعيا productive X créative .

• • •

ومثلما يخلق التمرد توازنا فى الأدب بين عنصريه ، كذلك

يخلق اعتدالا فى الأخلاق . وما دام التمرد يقوم به العبد ضد اللاحدود التى يبيحها السيد لنفسه ، فإن المتمرد ينتهى بأن يحترم الحدود ويطلبها ، ليحفظ على نفسه تكاملها .

ولما كان المتمرد يريد من الآخرين أن يعترفوا به وبمطالبه ، فلا بد أن يعترف هو أيضا بهم وبمطالبهم ، بمعنى أنه ينتهى فى السياسة إلى الاعتراف بنسبية الأهداف والمقاصد . وإذا وضع المتمرد هدفا من الأهداف كقيمة مطلقة ، فإن تكامله يتهدد ويتراجع لمرتبة ثانوية بجوار الهدف المطلق ، وهكذا يخون التمرد .

. . .

ولو قبل العالم التمرد بهذا المعنى لانتهى عهد المشانق والمذابح ومعسكرات الاعتقال والجرائم السياسية فى أوربا — وكلها ترتكب باسم التمرد .

وأى تمرد لا يعلو على النيهيلية أو العدمية ، ويعترف بالتكامل فى الفرد ، والنسبية فى السياسة ، والحدود والقيود ، سينتهى حتما إلى تبرير القتل ويصبح ديكتاتورية .

. . .

ولقد صدر كتاب « المتمرد » فى نوفمبر سنة ١٩٥١ ، ولم

يمر عليه عام واحد حتى كان قد بيع منه سبعون ألف نسخة ، وحلل فيه « كامى » أسباب فشل التمرد والثورة حتى الآن ، وتخليهما عن مبادىء الحرية والعدالة ، وتحولهما دائما إلى الدولة البوليسية أو الفرد الطاغى .

وإذا كان قد فشلا حتى الآن فلا بد أن السبب راجع إلى خلل ما فيهما ، وكتاب « المتمرد » هو تشخيص « كامى » للداء .

* * *

● إن التمرد فشل فى تفادى العدمية ، وأحسن مثل على ذلك « إيفان كارامازوف » الذى يثور على ظلم وعبث ولامعقولية العالم ، مما يؤكد عدم وجود إله عادل . والله لا يكون إلا عادلا ، وإذن فليس هناك إله . وإذا لم يكن هناك إله فكل شىء مباح !! فإيفان متمرد فى ثورته واحتجاجه على الظلم ، ولكنه يظل عدميا فى أفكاره . وهو يخون تمرده بسبب عدميته . ويفشل تمرده لأنه ظل عدمياً فى صميمه ، ولأنه لم يدرك أنه وجد أصلا باسم شىء ما ، وإذا لم يجد هذا الشىء ويعترف به فهو مقدور عليه الفشل .

● ومن أمثلة التمرد العدمى — تمرد « نيتشه » ، و « باكونين » و « نيتشاييف » . وانتهى تمرد « نيتشه » بقيام الاشتراكية الوطنية ، وأدى تمرد « نيتشاييف » إلى إباحة القتل السياسى . وإذا

كان كل شيء مستباحا ، فمن الجائز أن نضحى بأى شيء من أجل خلق السوبرمان أو التمهيد للثورة .

• ومن أمثلته كذلك تمرد « ساد » ، و « لوتريامون » ، و « ريمبو » والأول طلب الحرية الكاملة لنفسه كى يشبع رغباته ، وبذلك خان تمرده ، لأن التمرد هو لنفسى وللناس معى . والحرية المطلقة ليس معناها إلغاء حرية الآخرين ، وإذا كانت مطلقة وتلغى حرية الآخرين ، فهى طغيان .

• ويتغنى « لوتريامون » بالتمرد المطلق فى كتابه : « les chants de Maldoror » . أما « ريمبو » فيتغنى بالتسليم المطلق فى كتابه « les Poésies » وتردد الاثنين بين التمرد المطلق وبين التسليم المطلق خيانة للتمرد . والمتمرد حينما لا يستطيع أن يتحمل عبء تمرده ، يستعبد نفسه ، أى يطابق نفسه على أحد المذاهب أو الأوضاع ، لأن مسئولية تمرده تبهظه ، ولا يستطيع أن يعيش فى فراغ ليس فى مقدوره هو أن يملأه .

وبدأ « ريمبو » متمردا وانتهى بأن صار أسوأ رجل أعمال يسعى وراء المال . وفعل فعله السرياليون ، بدأوا متمردين وانتهوا شيوعيين ، أى بدأوا بالأحسن وانتهوا بأن قبلوا الأسوأ . وهم أيضا خانوا تمردهم وكانوا عدميين . والولاء للحزب خروج عن الجمع الإنسانى ، وعدم اعتراف بآراء الآخرين ومعتقداتهم . والسياسة نسبية ، ويجب أن يعترف المتمرد

بنسبية السياسة والعقيدة . والفن هو طلب الوحدة والتكامل . والسرياليون حطموا اللغة متمردين على الشكل القديم ، ولكنهم لم يخلقوا شكلا جديدا — متوحدا متكاملا — خلقوا أوتوماتية ، تفسر سر الهذيان الموجود فى كتاباتهم — كلام لا اتصال فيه ولا انسجام .

● وانتكس التمرد نكسة شديدة بتعاليم «هيجل» . لأنه لم يعترف بأية قيم خلاف القيم التى يصنعها التاريخ ، فهيجل هو «المتمرد» الشرير حقيقة .

وتطورت الشيوعية فى ظل تعاليمه ، وتجسدت «الفكرة فى التاريخ» فى شكل دولة العمال . ولم يعد الشيوعيون يعترفون بأية تطورات تاريخية تناقض هذه النبوءة ، أى أن الماركسية بدأت علمية وانتهت بمناقضة العلم ، وتحولت بعد أن كانت علما فصارت دينا — صارت مطلقا ، والمطلق يقتل التمرد ، وهو خيانة للتمرد .

● ولكن «كامى» يرفض العدمية — يرفض أن يخون التمرد . ليس لأن الله قد مات كما يقول «نيتشه» ، أو لأن الله لا يوجد كما يقول «دستويفسكى» ، فإن القيم قد ماتت ، أو أنها لا توجد . القيم موجودة ، وهى إذ تحطمت فإن تحطمها لم يكن كاملا ، وما تزال موجودة . ولقد شاخت أوروبا على العدمية

وعلى التمرد المطلق . يجب أن تعترف أوربا بالحدود . إننا أحرار ، ولكن قبل حريتنا هناك حرية الآخـــرين . وإذا كنا نطلب العدل لأنفسنا فلنطلبه للآخرين ، ولنعطه الآخرين ، أى أن نعترف بالحدود . . هذه هى مبادىء التمرد الحقيق . وإذا كنت أطلب العدالة والحرية فليكن طريقى إليهما هو النظام والعـدالة والتسامح ، ولأرفض أن أحصل عـلى العـدالة بالإرهاب ، وعلى الحرية بطغيان أمارسه على الآخـــرين . ولنلاحظ أن هذه المبادىء نفسها عكس مبادىء سارتر . فسارتر يقول : « إن السبيل أمام الفرد ليواجه نظرة الغير هو أن ينظر إلى الغير ، والسبيل لمواجهة نظرة طبقة هو أن تبادلها الطبقة المنظورة نظرة بنظرة ، أى أن السبيل إلى الحرية من خـــلال طغيان الآخرين هو ممارسة نفس الطغيان على الآخرين ، وأن لا سبيل أمام طبقة البروليتاريا للحصول على حقوقها إلا بالثورة » . ولكن « كامى » لا يجد سببا يبرر الطغيان حتى ولا مواجهـة طغيان الآخر بطغيان مثله . وجدير هنا أن أنوه بتشابه هـذا الرأى مع رأى « جورج برنارد شو » ، فشو فى « قيصر وكليوباترة » يناقش الثورة ورد الصاع بالصاع فيقول إن الثأر ينتقـــل مع التطبيق من فرد إلى فرد ومن أمة لأمة ، ما دامت تطبق شريعة العين بالعين ، حتى تتخبط الإنسانية كلها فى بحر متلاطم من الطغيان والدم والحقد الأسود . ولا يجد « كامى » مبررا لموت

سبعين مليون نسمة فى الحرب العالمية الثـــانية باسم الوطنية والعدالة والحرية . ويتعجب أى نوع من الحرية هذا الذى يولد الموت . إن الحرية تلد حرية ، والشبيه يلد شبيهه ، ولـكن أن تلد الحرية موتا فهذا دليل على إفلاسها أو خبث فى طبعها .

ويعيب « كامى » فى تحليلاته أنها تستقى أحيانا من آراء شخصية بحته وليس من التحليل التاريخى . مثلا عندما يقول إن الثورة الفرنسية كانت تهدف إلى تغيير البشر إلى آلهة ، أو أن الثورة الشيوعية تريد أن تبنى مدينة الإنسان بعد أن قتلت الله ودمرت مدينته ، وليتربع الإنسان فى مدينته إلهاً جديدا ... الخ. أمثال هذه الآراء شخصية بحتة ، مما يعيب البحث فى كثير من نواحيه ، ويطبعه بطابع الشخصية ، وليس بطابع البحث السياسى ، مع أن قراءه أخذوه على أنه كاتب سياسى ، وعلى أن كتابه كتاب سياسى . ومن ثم فـكتاب « المتمرد » أميل إلى اعتباره كتابا فلسفيا أكثر منه سياسيا ، وهو ذاتى النظـرة أكثر منه موضوعياً ، وهو لا يقل مثلا عن يوميات « كيركجورد » ، أو كتابه « إما .. أو » ، أو كتب « سيمون دى بوافوار » ، الفلسفية ، أو كتاب « جورج برناردشو » « فى الاشتراكية » . والفارق الوحيد بين كل هذه الـكتب وكتاب « كامى » ، أن كتاب « كامى » هو « لقطة عامة » للعصر كله — أو إشارات يشير بها « كامى » نتعرف من خلالها على روح العصر . ومن لم يقرأ هذا الـكتاب فـكأنه لم يعش هذا العصر . و « كامى » فى

كثير من فقرات كتابه يلخص نتائج مفكرين معاصرين كبار ، « جان جريفيه » ، و « فلاديمير فيلده » ، و « جول مونيرو » و « نيقولا بيرديائيف » ، فكأنه يلخص لنا فكر العصر ، الذى هو مرآة العصر .

وعرض « كامى » لتحليل « ماركس » نقـــلا عن كتب « رايموند آرون » و « روجيه كالوا » ، و « جول مونيرو » ، بينما أخذ فكرة عبارة التاريخ وأثرها على خيانة الفرد للمجموع من « آرثر كويسلر » فى كتابه « ظلام فى الظهيرة » ، وفكرة تأليه الإنسان من الأب « ديلوباك » فى كتابه « دراما الإنسان الملحد » .

وكما يقول أغلب النقاد إن « المتمرد » كتاب « فيه مشاعر مخلصة وأفكار قد استهلكت » . ولم يكن « كامى » فى نقده للهيجلية أو المسيحية ، من أنها تضحى بالإنسان فى سبيل خير أمثل ، إلا ناقلا عن الفكر الليبرالى ، بل وناقلا عن الإنجيل نفسه عند ما يقول . السبت للإنسان وليس الإنسان للسبت . وعاش « كامى » فى عصر أعلن فيه « نيتشه » و « مالرو » و « سارتر » وغيرهم من المفكرين انتحار الإلهّ ، ومن ثم كان على « كامى » أن يذهب إلى الإنسان لا إلى الإله إذا كان عليه أن يبتكر قيما لنفسه . وبدأ « كامى » من الصفر ، ولكنه انتهى إلى ما انتهى إليه معاصروه .

وإذن يمكننا أن نضع « المتمرد » مع كتب
«La condition Humaine»،«La tentation de l'occident»
لمالرو ، و «ما بعد الخير والشر» لنيتشه ، و « الوجود والعدم » لسارتر ، و « الإخوة كارامازوف » لدستويفسكى . إن كتبا كهذه هى التى صنعت « كامى » . وبرغم معارضته لماركس إلا أن المعارضة مع ذلك هى « انشغال » بالسلب ، وقصته « الغريب » تنضج بكراهيته للبورجوازية التى يفضحها « ماركس » فى كل نصوصه .

***

وقرأ « جان بول سارتر » متمرد « البير كامى » ، وبدأ مناقشته ، ورد « كامى » على « سارتر » . وذاعت مناقشات الاثنين ، وكانت بدايتها فى أغسطس سنة ١٩٥٢ .

وانصب خلاف الاثنين حول موقف اليسار الفكرى الفرنسى من الحزب الشيوعى . ورأى « كامى » أن من شرط التمرد أن لا ينقلب طغيانا ، وأن لا تكون الغاية عنده تبرر الواسطة ، وأن يرفض الطغيان ، لذلك فأى متمرد حقيقى هو الذى يرفض أن تكون له أية صلات بالستالينية .

ولكن « سارتر » كان يرى فى الحزب الشيوعى السوفيتى تحقيقا للفكر اليسارى ، وإذا كان اليسار الفرنسى يريد لنفسه

البقاء فلابد أن لا يدير ظهره للحزب المتحققة فيه الفكرة اليسارية تحقيقا عينيا .

وكان « سارتر » أيامها قد بدأ يغازل الحزب الشيوعى ، وبدأ سلسلة مقالاته « الشيوعيون والسلام » ، وحير موقفه ذاك المفكرين فى فرنسا وفى الخارج ، وكان فكر « سارتر » من النوع الذى يبهظ العقل حتى لقد كان المفكرون يخشون قراءة كتابه « نقد العقل الديالكتيكى ، وكان الكثيرون منهم يلتمسون منه بعد مشاهدة مسرحياته التخفيف منها أو تقصيرها .

أما « كامى » فكان فنانا أكثر منه فيلسوفا ، والفنان يحبه الناس ، والفيلسوف يحترمونه ، والاحترام فيه خشية ورهبة قد تبدو كما لو كانت كراهية .

ثم كان « كامى » حلو المعاشرة . جذاب الحديث ، بساما ، حسن الوجه . أما « سارتر » فهو يكاد يكون قبيح الوجه والعينين.

والمجتمعات منافقة أفرادها يتزوجون ويعشقون ، ولكنهم يلعنون العشق ويحترمون الزواج . وكان « كامى » متزوجا ، وله طفلان رائعان . أما « سارتر » فلم يكن متزوجا ، وكانت علاقته بسيمون دى بوفوار علاقة تلوكها الألسن .

وهكذا كانت « لكامى » كل عناصر النجاح فى خصومته مع « سارتر » . وانضم أغلب المفكرين إليه منكرين موقف

« سارتر » من الشيوعية والستالينية . و « سارتر » يعتقد أن السياسة عملية لا تعترف بالأخلاق . و « كامى » فى « التمرد » ينكر الغاية التى تبرر الواسطة ، وينكر الحرية التى تتأثر بإلغاء الحرية أو بالقتل السياسى .

وتجاهل الحزب الشيوعى « المتمرد » فى بدء ظهوره . واستمر على سياسته تلك مدة تزيد على الخمسة شهور ، ولكنه وجد أن الكتاب قد انتشر ، وأن الصحافة تناولته على نطاق واسع ، فحرص « بيير هيرفيه » على نقده فى « La Nouvelle Critique » . وكان مقال « هيرفيه Hervé » بعنوان «La Revolté Camuse» ، وليست « Camuse » هى « Camus » ، ولكن « هيرفيه » لعب بالاسمين ساخرا من « كامى Camus » . وتعنى « Camuse » صاحب الأنف الكبيرة ، فكأنك تستطيع أن تقرأ عنوان المقال كالآتى ، « التمرد الكاموى » نسبة إلى « كامى » أو « التمرد ذو الأنف الكبير » . وكان المقال بحق مقالا سخيفا ، ووصفه « كامى » نفسه بالسخف ، ووصف صاحبه بالجهل . ونشر رد « كامى » فانتهزها « سارتر » فرصة وبدأ مهاجما « كامى » ، وانصب هجومه حول أخلاق « كامى » إزاء مقال « هيرفيه » . هل هذه هى أخلاق المتمرد ؟ وتبع « سارتر » « فرنسيس جينسون » مؤرخه . وسار فى ركابه مهاجما « كامى » لنفس السبب .

وقال « جينسون » إن « المتمرد » يشغل نفسه بمهاجمة إله غير موجود ، ويبدو أنه ينكر التاريخ كلية ، والسياسة برمتها ، وأنه بتأكيده على جرائم الثوريين يعيد ثقة البورجوازية بنفسها ويحكم على التمرد بالعجز الدائم .

ودعى « سارتر » « كامى » للرد ، فأرسل « كامى » خطابه إلى « رئيس تحرير مجلة العصور الحديثة » ، يقصد « سارتر » ، ولم يذكر اسم « جينسون » ، ولكنه اكتفى بأن قال عنه « كاتبك . » وبرر « كامى » خطأ « جينسون » بأن « جينسون » أساء فهم ما كتب ، فهو « لم يرفض التاريخ أو السياسة ، ولكنه هاجم عبادة التاريخ » التى تقول إن حركة التاريخ تسير إلى إلغاء الطبقية وخلق مجتمع لا طبقى . وتحدى « جينسون » أو أى كاتب آخر أن يقول إن التاريخ له معنى وغاية نهائية ، وأنه يسير إلى نهاية نبلغ بها التحرر الكامل النهائى . ولكن « جينسون » لم يحاول أن يثبت ذلك ، ولم يحاول « سارتر » بعده أن يثبته ، بل هربا من مناقشة هذه النقاط ، وكان هذا هو نصر « كامى » عليهما .

وخلص « كامى » إلى أن « كاتبك — أو رجلك — أساء فهم « المتمرد » ، وكان ظالما ليس لى ، ولكن لأسباب استمرارنا فى الحياة وفى النضال ، ولأملنا المشروع فى تخطى متناقضاتنا » .

وبدأ « سارتر » ينكشه . « قل لى يا كامى كيف نستطيع نقد كتبك دون أن نتهم بتجريد الإنسانية من أسباب استمرارها

فى الحيـــاة ؟ ! ! »

وكان « سارتر » مخطئا ، و «جينسون» مخطئا ، ولكن « كامى » كذلك كان مخطئا ، فحكمه على الثورة والتمرد الحاليين ، وأخطاء العصر ، وضربه مثل المتمرد بسيسيف ، كان إعلانا منه بإفلاس العصر ، وبأنه لم يكن فى الإمكان أحسن من عصور الإغريق ومن الإغريق . وهـــذا هو ما انتقده « سارتر » و « جينسون » . وفى الحقيقة أن التصاق « سارتر » بالحزب الشيوعى ، واعتدال « كامى » تجاه الحزب الشيوعى ، كان يشكل الفارق بين الرجلين ـ أو الفارق بين الفكرين . ففكر « سارتر » لم يكن يعدّله إلا التجربة ، وقد اقتضى ذلك «سارتر » أن ينتظر حتى سنة ١٩٥٦ ، ليضرب الاتحاد السوفيتى ثورة المجر هذا الضرب الوحشى ، ليدرك خطأ موقفه من الحزب الشيوعى ، فبعدها هاجم « سارتر » الحزب ، وثبت صحة موقف « كامى » .

ومن العجيب أن يكون موقف « كامى » دائما هو الموقف الصحيح ، وموقف « سارتر » غالبا هو الموقف الذى يعدل فيه بعد ذلك وكان « كامى » على صواب فى موقفه من الطغيان فى أسبانيا ، وفى المجر ، ومن فلسفة الحزب الشيوعى . ومن عقوبة الإعدام ، ومن الأسلحة النووية ، واعتبر النقاد كتابه لذلك ، كتابا سياسيا ، بل وليس النقاد وحدهم ، بل والمؤرخون كذلك ، مثل « فيليب توينبى » و « هربرت ريد » و « أندريه روسو » وغيرهم .

ولم يكن رأى النقاد فى «المتمرد» بالرأى الصحيح كل الصحة أو الخاطىء كل الخطأ ، فالكتاب سليم فى تحليله حتى القرن الثامن عشر ، ولكن الغالبية تخالفه فى الرأى ابتداء من القرن الثامن عشر حتى وقتنا الحالى . وتبدو تحليلاته شخصية بحتة ، وخاصة عندما يتحدث « كامى » فى أسلوب أدبى عال يهتم فيه اهتماما كبيرا بالعبارة الرشيقة المباشرة ذات الجرس الشعرى . مثلا عندما يقول :

la terre fidéle . . La pensée audacieuse . . l'action lucide .. la généroste de l'homme qui sait .

من أمثال هذه العبارات التى تقنع القارىء أن التمرد الذى يتحدث عنه « كامى » إنما هو رؤيا خاصة .

ويتحدث « كامى » كذلك فى « المتمرد » عن « النور » و « الفكر والمشرق la pensée solaire » أو « la pensée de midi » و « الشجاعة المضيئة » و « الذكاء » الذى هو أخو النور ، « وانتظار الفجر » ، و « براكين الضوء » و « الشمس » .

وهو يكثر من ذكر « الضوء » و « البحر » و « الشمس » حتى ليكاد يكون الثلاثة لازمات يلتزمها وتطبع كتابته . وهو يستخدمها كرموز يغرق فيها فكره السياسى ، ولعله جعل « الوضوح » كذلك شرطا من شروط التمرد ، ليؤكد مرة أخرى

اختياره لجانب « النور » فى الحياة ، وليعلن كراهيته للظلام والشر ، وسلطانهما على الوجود . وهو إذا كان يستخدم النور أو الظلام فإنما يستخدم السلب أو الإيجاب لشيء واحد ، وفى مقابل الضوء الذى فى « المتمرد » نجد « حوائط » الأبسورد ، و « الحصار » و « الطاعون » .

ويرى بعض النقاد أن انشغال « كامى » بفكرة الضوء والظل تنحرف به عن تتبع نتائج تحليلاته تتبعا سليما ، وتنتهى به إلى تزييفها ، وإلى رفض الميراث الجرمانى فى الفلسفة ، واحتضان التراث الفكرى للبحر الأبيض المتوسط . وهو يرى أن تراث البحر الأبيض هو التراث الذى يذكى فضيلة الاعتدال ولا يذهب إلى حد التطرف الذى يجعل منه مطلقا متيافيزيقيا .

ولو ناقشنا فضيلة الاعتدال التى يذكيها « كامى » لوجدنا أنها تعارض التمرد الذى دعى إليه . وكامى يبدأ كتابه « المتمرد » بإثارة التمرد وينتهى فى آخر الجولة بالنصح بالاعتدال .

وهو يصف التمرد فى أول الكتاب بأنه الاحتجاج الذى يطلقه الإنسان عندما يكتشف الأبسورد الكامن فى الوجود ، فهو مفهوم ميتافيزيقى أولا ، وهو اتجاه فلسفى ثانياً . ولكنه فى نهاية الكتاب يجعل مفهوم التمرد رفض الماركسية كحل سياسى ، والرأسمالية كحل اقتصادى ، والفوضويه كاتجاه فلسفى . وهكذا يصير التمرد شيئاً مختلفاً عن التمرد الذى وصفه فى أول الكتاب ،

فالتمرد فى أول الكتاب تمرد فلسفى ضد الوجود ، وهو فى نهاية الكتاب تمرد ضد مرحلة تاريخية هى المرحلة الحاضرة . ولا يفسر لنا « كامى » ما هو التمرد بين النقلتين ، بين البداية الفلسفية وبين النقلة إلى التاريخ ، وكيف نستطيع أن نعبر المسافة بين الاثنين . وتمرد « كامى » ضد الأبسورد يعقد صلة ذات طبيعة معينة بين « كامى » والطبيعة ، أو بين الفرد والطبيعة ، ولكن كتاب « المتمرد » لايتناول هذه العلاقة بقدر مايتناول علاقة الفرد بالمجتمع، أوعلاقته بالتاريخ ، والروح الأولى التى تملى هذه العلاقة بين « كامى » والطبيعة ، أو بين الفرد والطبيعة هى روح شعوب البحر الأبيض المتوسط — هى الروح الإغريقية . ولكن الروح الثانية التى تملى العلاقة بين الفرد والتاريخ ، أو بين الفرد والمجتمع هى الروح الشمالية du nord . والفارق بين الروحين أو التناولين ، هو الذى يخلق هذه الصورة المتناقضة التى عليها الكتاب . وكامى عند ما يرق ويتناول الأحاسيس يكتب من القلب ، وهو عندما يريد أن يقنع ويبرهن يكتب عن العقل ، ولذلك فإن كتاباته عن الأبسورد كتابات فيها شعر ، وكتاباته عن فضيلة الاعتدال فيها خيال. ولكنه عندما يكتب من الماركسية أو الفوضوية أو «هيجل» لا يستخدم إلا العقل ووسائله المنطقية. و «المتمرد» يتأرجح بين هذين النوعين من الكتابة ، ولكن النهاية التى ينتهى إليها « كامى» وهى الاعتدال لا تنسجم مع البدايات المنطقية للكتاب . فالاعتدال فضيلة مقنعة فى المطلق ، ولكنها

غير مفهومة من ناحية التطبيق.. كيف نستطيع أن نطبق الاعتدال في التمرد ؟ هذا سؤال محير ولا يعطينا «كامي» له جواباً أي جواب.

« وكامي » يقول لنا ماذا يجب أن نكون عندما نختار التمرد ، ولكنه لا يقول لنا كيف يمكن أن نكون ما يريدنا أن نكونه. وهو يرفض التاريخ ، « وسارتر» يفسر رفضه للتاريخ بأنه دخل التاريخ وقت أن كانت الحرب العالمية الثانية مشتعلة الأوار .

ويقول « كامي » إنه دخل الحرب والاحتلال على أشده في فرنسا . ويصف دخوله الحرب في « خطابات لصديق ألماني » بأنه «دخل بها التاريخ» ، ولذلك «فسارتر» يقول بأن « كامي » يخلط التاريخ ويظنه الحرب ، أو أنه يعتقد أن التاريخ هو الحرب ، وهو يسمي التاريخ لهذا السبب « جنون الآخرين la folie des autres » ، وهذا يعني أنه دخل التاريخ ليحارب التاريخ أو يحارب ضد التاريخ . «وسارتر» يريد «كامي» أن يكون مع التاريخ ، لأن «سارتر» مع التاريخ ، أو هو مع الماركسية ، « وكامي » يساري ولكنه ليس « ماركسيا » ، والاختلاف بين « كامي وسارتر » هو اختلاف بين « الماركسية واليسارية» ، وقدرة « كامي » على الرد على « سارتر » هي قدرة اليسار على على الصمود أمام « الماركسية » .

وفي الحق أن خلاف «كامي وسارتر» يمثل على الصعيد العالمي الخلاف الأكبر ، والمتمرد هو رد اليسار على « الماركسية » أو

« الشيوعية » ، فى إمكان وجود «يسار» دون أن يكون رافداً للحزب الشيوعى . « وكامى » يرفض الحزب الشيوعى ، ودعوته للمتمرد هى دعوة للتمرد كذلك ضد الحزب الشيوعى . وكل حجج «سارتر» أو «جينسون» التى يردان بها على «كامى» هى حجج تخرج من « الماركسية » كمذهب ، ولكن « كامى » لا يريد « سارتر » أن يرد من « الماركسية» كمذهب ، ولكن من واقع حال الحزب الشيوعى نفسه ، « وسارتر » يعييه الجواب ، ولكن عذره الوحيد الذى يعتذر به هو أن الحزب الشيوعى ليس حزباً ثورياً بالمعنى الحقيقى ، ولكنه مع ذلك الحزب الوحيد الذى يقرب من الثورة والذى يخدم البروليتاريا حقيقة . .

ولقد عرف عن « كامى » خلال سنى الحرب وما بعدها أنه وجودى . واشترك فى الحزب السياسى الذى كونه « سارتر » بعد الحرب ، وشاركه الكفاح فى جريدة «الكومبا» ، ولكن اختلافهما الآن دل على أن الاثنين على صعيدين مختلفين ، فبينما « سارتر » يؤمن بالحل الماركسى الوجودى ، كان « كامى » يؤمن بغير ذلك ، أو أن « سارتر وكامى » ، نستطيع أن نقول إنهما بدءا من بداية شبه واحدة ثم افترقا ، ذلك لأن الاثنين كانا يعيشان أفكارهما ، ولا يبشران بها إلا إذا آمنا بها حقيقة عن طريق المعايشة والاحتكاك والفعل . فالفعل وحده هو مقياس

جودة أفكارهما وليس بجرد التفكير النظرى ، وإذا كان «سارتر وكامى» قد انجها وجهتين مختلفتين فذلك لأن أحدهما شمالى التكوين du nord والآخر من طبع شعوب البحر الأبيض ، «وسارتر» كان يأخذ عن الألمانية وفلسفتها ، « وكامى » كان يضرب فى بساتين الحس الإغريقى وفيض إشراقاتهم الوجدانية .

وتنتهى المناقشة والسجال بين الاثنين ولا نخرج منهما بنتيجة ، إلا أن فكرهما ينبع من العصر ، ويلتصق بصورة شديدة بمقدمات العصر . ونجد أن كليهما على حق ، وردود كليهما مفحمة للآخر . ولكننا نجد كذلك أن لكل منهما كلمة أخيرة تقال على إفحام الآخر ، بحيث أننا لن ننتهى أبدا إلى نتيجة معهما . ويحق « لرايموند آرون » أن يسمى المساجلة «حدثت فى السنة السابعة من الحرب الباردة » ، أى أنها حدث فكرى ، ولكنه حدث يؤرخ له ، ولسماتها الخاصة فإنها حدث لا يمكن أن يحدث إلا فى حرب ، أو أنها حدث له طبيعة معينة تصور الحرب الباردة الدائرة الآن بين المعسكرات السياسية المتطاحنة التى تعصف بالاستقرار الأوروبى .

ولكن « كامى » يرد على الهجوم الموجه إليه ، بأن ما قاله أكدته الأحداث ، وبينت صدقه ، وهو لذلك يؤمن بنفسه ككاتب ، ويؤمن بأن الكاتب متمرد لا يقل تمرداً عن السياسى . وإذا كان التمرد له منصرف سياسى ، فهو كذلك له منصرف

آخر لا يقل قيمة عن المنصرف الأول . والمنصرف الجديد أو المنصرف الثانى هو الفن . وفى المنصرف الأول يبحث المتمرد عن العدالة والوحدة فى العالم بالتمرد . وفى المنصرف الثانى قد يحقق المتمرد بالخلق الفنى الوحدة التى يفتقدها فى الطبيعة .

و « كامى » فى المتمرد يتقدم على « كامى » فى « أسطورة سيسيف » من ناحية تمثله للخلق الفنى ، فهو فى الأسطورة يرى فى الخلق معايشة ثانية للحياة ، بمعنى أن الخلق هو أن نقبس من الحياة أقصى ما نستطيع ، وأن نعيش الحياة ثم نعيش الخلق ، فالخلق كالحياة . ولكنه فى « المتمرد » يرى فى الخلق إعادة لتشكيل الحياة ، أو محاولة لإعادة تشكيل الفوضى فى الحياة ، وخلقها من جديد خلقاً فيه وحدة وانسجام يرضى القلب والعقل معاً .

والفن عند « كامى » فى المتمرد يحسّن الطبيعة ويجملها ، أو هو يعطيها شكلا ، أو أنه يعطى الشكل قيمة . هذه القيمة غير موجودة فى الطبيعة ، أو هى موجودة ولكننا لا نستطيع الإمساك بها لأنها تهرب دائماً منا فى عملية الصيرورة التى تطبع الطبيعة . ولكن الفنان يحسها ويحاول أن يغتصبها اغتصابا أثناء عملية الصيرورة . يحاول أن ينتشلها من بين خضم تفاعل الطبيعة . يحاول أن يقبسها من حركة التاريخ . وبدون الفن لا يوجد الشكل . والفن هو الذى يصحح الفوضى ، ويهيء للإنسان ملجأ يلجأ إليه

من السرعة المذهلة التى تسير بها الطبيعة ، ومن الحركة الدوارة التى تطبعها ، ومن الاستهلاك والاستنزاف المستمرين اللذين يسمانها . فالفن يعطل الزمن فى الحياة ، لأنه يوقفه ويجمده فى شكل لوحة أو قصيدة مكتوبة أو مسرحية أو رواية أو تمثال أو سيمفونية . الفن انتصار على الزمن . والطبيعة فى جزئياتها تفنى وتموت . إنها نسيج دائم من الانحلال وإعادة الانحلال . ولكن الفن باق يعيش بعد صاحبه ووقته . فالفن كما يقول « بروست » . « يعطى الخلود وجها إنسانياً » .

★ ★ ★

الفصل الخامس
الرواية الجديدة تعبير عن مأساة الإنسان

* * *

.. « كنت على حق وما زلت على حق .. مع نفسي ، ومع الموت الآني ..

« انتظرت هذه اللحظة ، وهذا الفجر ، وهذا الغد ، أو أي يوم من الأيام .. ولم أجد شيئا يهم . لاشيء أبدأ يهم .. لا موت الآخرين ، أو موت الأم ، أو موت الإله ، أو ما نختار من حياة ، وما يختارنا من قدر ، ما دامت النتيجة واحدة ، وهي أن ما ينتظرني هو ما ينتظر آلاف الملايين غيري ، وأنني لو مت اليوم شنقا ، أو غداً ميتة طبيعية ، فالنتيجة واحدة ، وهي أنى سأموت في يوم من الأيام ، وسيموت كل الناس في يوم من الأيام . نفس المصير لى ، ولزوجة « سالامانو » ، ولكلب « سالامانو » ... وهذه المرأة « الفلاحة » مذنبة ، تستوى في الذنب مع فتاة باريس ، ومع مارى التي أرادتني زوجا في يوم من الأيام .

« ماذا يهم لو كان زيد كعبيد من الناس ؟ أو لو كانت مارى تحب الآن آخر غيرى؟ ماذا يهم أى شيء ؟ ! ! .. »

« كامى » فى « الغريب »

* * *

نشرت « الغريب l'Etranger » فى أواخر عام ١٩٤٢ وباريس يحتلها النازى ، وطرق الخلاص سدت كلها فى وجه الفرنسيين، والفتيات الفرنسيات تمرغن فى حمأة الرذيلة، والشباب الفرنسى ضاع وتعطل ، والرجال ماتوا ، دفنتهم الطائرات أو الرصاصات الطائشة ، والأسر انحلت ، والسيدات بعن الشرف ليجدن ما يتبلغن به ، والمصالح تعطلت ، والفرنك فى الحضيض ، والإنسان يجوب الشوارع هو والكلاب والقطط السائمة . . . بلا أمل ولا مستقبل ، ولاطعام ولا سكن ، ولا أسرة ولا شرف ولافضيلة ولارذيلة . . . يئس فى أول الأمر ، ثم تعود اليأس وأصبح أخاه . يزامله ويعاشره ، واعتاده حتى ما عاد يأبه له . لم يعد يهتم ، ولم يعد يهمه شيء ! !

وقرأ هذا الإنسان الفرنسى « الغريب » ، ووجد نفسه فى « ميرسول » . إن « ميرسول » ليس فرداً معينا . « ميرسول » هو الإنسان الفرنسى . أو هو الإنسان الجديد . لذلك فرواية « الغريب » لا تحكى قصة الفرد ، ولكنها تحكى قصة الإنسان الجديد أو مأساة الإنسان الجديد . إن الرواية الجديدة هى رواية مأساة الإنسان الجديد ، وليست رواية أزمة الفرد .

هذه هى قيمة رواية « الغريب » . إن « الغريب » تؤكد اتجاه الرواية الجديدة ، وتخلق مع « الغثيان » لسارتر ما يسمى فى الأدب بالرواية الجديدة . إن الإنسان فى الرواية الجديدة

لا يستطيع «العلو» ، أن يصالح نفسه مع الوجود ، أو مع الإله ، وهو يعيش على الأرض بقدمين ثابتتين ، يتنفس هواء الأرض ، وتختلط قدماه بترابها ، ويحتك بأجساد الآخرين وتلمسه الشمس ويحييه ماء البحر ، ويضحك ويبتسم ويحزن ويأمل ، « ولكنه أبداً راض بمصيره ، لأنه يعلم أن لا مصير غيره ، وأن لا فكاك منه ، وإذن فلا شيء يهم . . لا شيء يهم أبداً .

والإنسان يعى أبسوردية الحياة هذه ، أو لا معقوليتها . والفنان هو أكثر البشر وعياً بلا معقولية الحياة ، وأكثرهم كذلك التصاقاً بالأرض . ومن هذين الوعيين يستمد مادته أو فنه . فالفن عند الأبسوردى ليس هروباً من الحيـاة ، ولكنه وعى بعبث الحيـــاة ثم التصاق بها مع ذلك —

elle marque le point d'où les passions absurdes s'élancent, et où le raisonnement s'arrête. »

وعندما يختار « كامى » أن يلقى بانفعاله بالوجود فى شكل الرواية فإنه يعتبرها أحسن الوسائل لتصوير عبث الوجود والتمرد على هذا العبث فى نفس الوقت . فالرواية تمثيل التمرد ، وتاريخها هو تاريخ التمـرد ، وهى تصحيح لعبث الوجود ، بمعنى أنها تعطى الإنسان الوحدة والانسجام اللذين يفتقدهما فى الوجود . ولكن ليس معنى ذلك أنها تصور عوالما غير عالمنا . إنها تأخذ من عالمنا وتبنى على هذا العالم . وهى تعيد تشكيل ما تأخذ بحيث تمنحه الوحدة التى لم تكن فيه . إن العالم مضطرب غير معقول . وفن

الرواية يأخذ هذا العالم ويعيد تشكيله بحيث يجعل اضطرابه استقراراً ، ويوحد ما بين جزئياته ، ويصنع منه شيئاً مفهوماً معقولا .

ورواية « الغريب » هى هذا الذى أراده « كامى » من فن الرواية . وتتناول عالم «ميرسول» أو هذا الإنسان الموظف — هذا الإنسان الجديد — وتضعه فى بيئته . بحيث يحتك بشكل فورى وتلقائى بهذه البيئة ، ولكنه من خلال محلية البيئة يعرض لمأساة « ميرسول » الإنسان الجديد على أرضية الوجود كله ، ويبين علاقة الفرد بالطبيعة ، وعلاقــته بالله وبالمجتمع وبالناس والأفراد .

و «ميرسول» لأنه ينشأ فى أسرة وفى مجتمع وفى وطن ، فإنه تتكون لديه علاقات مع هؤلاء جميعا ، ولكنها علاقات سرعان ماتهون وتتقطع ،وفى نفس الوقت تكبر علاقة أخرى ، وتزداد قوة ، وتمتن مع التجربة مع اتساعها وتكرارها . ميرسول يفرط فى أمه ، ولا يهتم بالزواج أو بالزوجة ، ولا بالوظيفة أو الجار ، بينما يزداد حبه للبحر والشمس والجنس وجسد المرأة .

إن « ميرسول »، الاجتماعى ، والمواطن ، والموظف ، والابن والزوج ، والصديق ، والجار ، ينسحب ليترك لميرسول الجسد يتغول ويأكل الباقين ، ويعيش الأحاسيس وحدها .

إن «ميرسول» حضور فيزيقى كامل ، وتجربة جسدية تماما . وهو يرفض أن يكذب على نفسه أو على الآخرين فيما يتعلق بأحاسيسه ، ولا ينساق أبدا وراء زيف عواطف البورجوازية ، ولا الأحاسيس التى تنتقل بالعدوى ، ولا أن يكون واحدا من القطيع ، إذا ضحك القطيع ضحك ، وإذا بكى القطيع بكى .

وذات يوم يبلغه نبأ وفاة أمه ، وهو لا يعرف هل هى ماتت فى اليوم الذى بلغه فيه النبأ ، أم ماتت فى اليوم السابق عليه ، ويقرأ « ميرسول » البرقية التي وصلته :

« توفيت أمك . والجناز غداً . نعزيك . » ويفكر . إن البرقية لا تحدد متى ماتت . هل اليوم أم الأمس . لا يدرى . إن حادثة الموت — وموت أمه — لا تهمه بقدر ما يهمه أن يعرف متى ماتت . اليوم أم بالأمس . وعلى أى حال فإنه يذهب إلى رئيسه ويحصل على أجازة يومين ، ويسافر إلى مارينجو حيث ملجأ العجزة ، ولكنه قبل أن يسافر لا ينسى أن يتناول طعام الغذاء ، ثم يركب أتوبيس الساعة الثانية ويرحل .

وفى الملجأ يحادث البواب ، ويرفض أى يرى جثة أمه ، وينام فى حجرتها ، ويتناول فنجان قوة ، ثم يسير فى جنازتها لا يحس الحزن أو الأسف ، ولا يضايقه إلا المسيرة الطويلة . والشمس اللافحة والطريق المترب . وهو يمشى إلى جوار المشيعين ولكن عينيه لا تفوت صغيرة ولا كبيرة إلا وتحصيها . . مشية

مدير الملجأ ، وعرج « بيريز » صديق أمه، وأصوات الحشرات التى تئز فى هواء الريف وبين الحشائش ، وصوت الممرضة الموسيقى المتموج، ومشهد الكنيسة، والقرويين فى الطريق، وزهور الغرانوم الحمراء فوق القبور، وإغماءة « بيريز »، وحين تكوم كالدمية القماش، والتراب الذى أهالوه فوق تابوت أمه ، والجذور البيضاء التى اختلطت به ، والناس ، والأصوات ، والانتظار خارج المقهى والأتوبيس وصوت الموتور ، وفرحته حينما تهادى الأتوبيس أخيراً وهو يدخل شوارع مدينة الجزائر المضاءة ، ثم أخيراً وهو يشق طريقه إلى بيته لينام اثنتى عشرة ساعة كامـــلة نوما عميقاً ! !

وفى اليوم التالى يذهب ليستحم فى البحر ، وهناك يلتقى بماري. كان يعرف ماري بمجرد معرفة بسيطة إذ كانت معه فى نفس العمل ولكنها خرجت . ويستحمان معاً ، ويلهوان ، ثم يدعوها إلى السينما ويشهدان فيلما لفيرناندل .. وفى الليل تذهب معه ماري إلى شقته .

هل كان يحب ماري ؟ هذا السؤال يحتاج أولا أن نعرف ما هو الحب ؟ لكن « ميرسول » يحب كل النساء ، وكل الناس، وكل الزهور، والشمس، ومياه البحر. إذن فميرسول لم يكن يحب ماري، إنما يحب الحياة فيها . وماري تستوى مع غيرها . وهو لم يكن يحبها مثلما لم يكن يحب أمه ، أو هو كان يحبها مثلما كان يحب أمه .

وفى مساء اليوم الثالث يذهب إلى عمله ، ويتغذى عنـــد «سيليست» ، ثم يعود إلى عمله،وبعدها يتوجه إلى البيت . ويلتقى على السلم بسالامانو العجوز . و « سالامانو » له قصة .

إن « سالامانو » لديه كلب . وكلب « سالامانو » عجوز . وسالامانو يكره الـكلب ، والـكلب يكره سالامانو . وإذا نظر سالامانو إلى الـكلب نظر سالامانو إلى الـكلب ، وكأن الكلب يسب سالامانو ، وعندئذ ينهال سباب سالامانوعلى الكلب . ومع ذلك فكان سالامانو يخرج بالكلب فى مواعيد مقررة ليمشّيه . وكان الكلب يرفض المسير ، ويشده سالامانو ، والكلب يحرن ، وينهال سباب سالامانو ، وعندئذ يسير الـكلب ولـكنه يسبق سيده ، وعندئذ ينقلب الوضع ، وبدلا من أن يجر السيد كلبه ، يجر الكلب سيده ، فيسب سالامانو ، ويعود الوضع من جديد .

وفى يوم من الأيام يخرج الكلب متلصصا ولا يعود أبدا إلى سالامانو ، ويكاد سالامانو يجن ، ويبدو عليه أول وهلة عدم الاهتمام ، ثم لا ينام ، ويطغى عليه الإحساس بالوحدة، ويدرك أن الكلب هو حياته ، وأنه برغم ما كان يبدو عليه من كراهية للكلب إلا أن الكلب كان كل حياته . ما أضعف الإنسان ، وما أقسى الوحدة عليه .إنه فى الوحدة يخشى ذاته ، يخشى أن يواجهها ، فيتلمس صحبة أى مخلوق — ولو كان كلبا — يلقى بذاته عليه ، ويظل مشغولا به عن ذاته — عن وحدته وشقائه ،

وسالامانو هو تجسيم لما فى الحياة من أبسورد .

وهناك غير « سالامانو » ، وفى نفس المبنى الذى يسكن فيه « ميرسول » شخصية أخرى فريدة . « رايموند سينتيه » . إن «سينتيه» قواد ، والناس فى الشارع كله تعامله كقواد ، ولكنه ينفى ذلك عن نفسه ، ويبالغ فى معاملة الناس بالشدة ، والنساء بالعنف . و «سينتيه» تؤرقه إمرأة معينة ، أوهمته بأنها له وحده فأنفق عليها الكثير ، وتبين له بعد ذلك أنها كانت لغيره ، ويستشير «ميرسول» فى شأنها ، و «ميرسول» لايدرى ماذا يريد من استشارته له ، ولكنه يوافقه على كل شيء ، ويطاوعه ويكتب لها خطاباً يستدرجها به إلى شقته ، وتحضر الفتاة ويضربها سينتيه ضرباً مبرحاً تصرخ منه وتنادى البوليس الذى يخلصها من بين يديه .

ويدعوه « سنتيه » مكافأة له على الخطاب الذى تطوع بكتابته للفتاة ، لدى صديق له فى كابينه على البحر خارج مدينة الجزائر ، ويستدعى « ميرسول » صديقته « مارى » ، ويذهبان مع « رايموند » .

وتعرض عليه «مارى» أن يتزوجها . لايهم ، أن يتزوجها أولايتزوجها لايهم . المهم أن يجنى معها السعادة ، ومع «رايموند» ومع « سلامانو » ، ومع قصة « سالامانو » مع كلبه ، وعند « سيليست » فى مطعمه . ويوافق «مارى» على الزواج ، فإذا عادت ورفضت هى ، وافقها مرة ثانية ، وتعجب «مارى» لأمره !!

وفى الطريق مع «مارى» و «رايموند» ، يلحظون اثنين من الجزائريين العرب يتبعان «رايموند» وعندما يصلون إلى الكابين ، ويخلعون ملابسهم يلحظون الجزائريين العرب اللذين كانا يتبعان « رايموند » . ويقبض « رايموند » على أحدهما ، بينما يضرب «ماسون» صاحب الكابين ، الآخر . وفجأة يعدو خصم «ماسون» ثم يخرج خصم « رايموند » مطواة ويضرب بها « رايموند » فى ذراعه ويجرى .

وفى عودتهم من كابين «ماسون» ، يلتقون مرة أخرى بالإعرابيين وهما يجلسان إلى جوار صخرة يتشمسان . ويخرج « رايموند » مسدسه ويعطيه «لميرسول» . ولكنهم لا يتشاجرون هذه المرة . ويتوجهون إلى المدينة للهو . ويعود « ميرسول » وحده فقد كانت حرارة الشمس أقسى عليه من أن يحتملها ، وكان يود الذهاب إلى الشاطىء والتمشية عليه . ولكنه هناك يلتقى بأحد الإعرابيين مرة أخرى — الرجل الذى معه المطواة . وكان رأس «ميرسول» يئز ، وبصره يدور ، وعروق جبهته تدق ، والعرق يتصبب منه ، ووهج الشمس يكاد يعميه .

وعند ما أبصر به الأعرابى وضع يده فى جيبه ، ومن ثم وضع « ميرسول » يده على جيبه كذلك حيث مسدس « رايموند » . وتقدم « ميرسول » يريد أن يتخطى الأعرابى . وفجأة يخرج الأعرابى مطواته ويلمع سلاحها ولوميضه خطف الأبصار تحت وهج الشمس اللافحة . ويدوى الهواء بطلقات

الرصاص ، وتنشق السماء وكأنها تصب أمواج الشمس والحرارة فوق جمجمة « ميرسول » . وينتصب كل عصب فيه كأسياخ الصلب . وتتقبض كفه على المسدس ، وينكسر الصمت بأربع فرقعات ، والجسد المسجى لا يتحرك ، وكل طلقة تدق بشدة دقات مدوية فوق باب نهايته .

ويحاكم « ميرسول » ، وفى التحقيق يعرفون عنه قلبه المتحجر من جهة أمه ، وشهد عليه « بيريز » والبواب من الملجأ ، « ورايموند ومارى وسيلست » . حاول بعضهم أن يكون فى صفه . وآخرون كانوا ضده . وتبين المحكمة أنه ذهب يستحم ثانى يوم وفاة أمه ، ودعى صديقته للسينما ، وشهدا أيضاً فيلما لفيرناندل ! ثم اصطحبها لمنزله آخر الليل ! وعرفوا قصة خطابه لفتاة «رايموند» كى يستدرجها ليضربها « رايموند » ! هكذا قال القواد ! ثم سألوه لماذا أطلق الأربع رصاصات إذا كانت الأولى كافية وحدها ؟ ثم لماذا أطلق الرصاص أصلا ؟ ! ولم يقل شيئاً دفاعا عن نفسه سوى . الشمس . كانت الشمس هى السبب . ويحكم عليه بالإعدام .

وفى السجن — فى الزنزانة — يضايقه الحبس أول الأمر . ثم اعتاد عليه . لم يعد يهمه . إنه سرعان ما يتأقلم على كل حال . وضايقه الجنس فعرف من السجان أن المساجين يستمنون باليد ففعل مثلهم . ثم تخلص من ضيقه بالنوم . سار ينام ثمانى عشرة ساعة فى اليوم ، ولم يعد يتبقى من اليوم إلا ست ساعات فقط يقضيها فى الطعام وتصريف طبيعته وقراءة قصة التشيكى .

وقصة التشيكى قصة قصيرة وجدها فى صفحة جريدة ملصقة بقعر الحصير التى ينام عليها فى الزنزانة . كان يقلب الحصير يوما فوجد بها من أسفل صفحة جريدة تحللت من الاحتكاك بالأرض ، وصارت رفيعة جداً ولكن حروفها مازالت ظاهرة . وقرأها .

إن التشيكى غلام هجر أهله وفر إلى الدنيا الواسعة يجرب حظه ويحاول أن يكوّن ثروة . وينجح ويعود وهو شاب فى مقتبل العمر مصطحبا زوجته وابنته الصغيرة إلى قرية أهله باحثا عنهم . ويجد أمه وأخته قد صار لهما فندق صغير فى القرية . ويحاول أن يفاجئهما . هكذا أراد ، ولذلك فهو ينزل زوجته وابنته فى فندق آخر ، وينزل هو متخفيا باسم مستعار فى فندق أمه . ولكن أمه وأخته تعودتا أن تقتلا النزلاء من الأغراب الأثرياء ، وتستوليا على أموالهم . ويقتلان الابن ، ويلقيان بالجثة فى النهر . وفى الصباح تعود إليه زوجته سائلة عنه ، ولما تخبرها الأخت أنه رحل لا تصدق الزوجة ، وتعلن لهما أنه ابنهما . وتشنق الأم نفسها جزاءاً ، وتنتحر الأخت غرقا .

ويعجب « ميرسول » للقصة ، ويقف بين تصديقها أو عدمه موقفاً بين بين ، ثم يحكم على الابن بأنه باحث عن المشاكل . ما كان يجب أن يلعب هذه اللعبة مع أمه وأخته . . حتى القصة التى يقرأها فى السجن قصة تكشف عما فى الحياة من عبث

ولا معقولية . وسنلاحظ بعد ذلك أنه سيستخدم هذه القصة نفسها فى مسرحية « سوء تفاهم Le malentendu » .

ويقرب موته فيحضر إليه قسيس، ولكنه يرفضه ، وتدور بين الاثنين أعجب محاورة فى اليأس والإيمان . إن القسيس هو المؤمن ، وميرسول هو اليائس . هذا هو المفروض . ولكن الذى حدث هو العكس تماماً . إن ميرسول قد فكر فى العالم ، وحاول أن يفهم ولكنه وجد أن العالم لا يمكن فهمه بالعقل ، هذا العقل المركب فينا لنفهم به ونؤمن ، لايفهم ، ومن ثم يطرح ميرسول العالم كقضية غير مفهومة . ثم يحاول أن يناقش الله الحساب . لماذا ؟ ولماذا ؟ ولماذا ؟ ويخرج بنتيجة واحدة . أن الشر والنقص فى الوجود لا يمكن أن يسأل عنهما أحد . لا يمكن أن يسأل عنهما إله . لسبب بسيط هو أنه لا يوجد إله . لا يمكن أن يكون هناك أحد مسئولا عنهما . لا يمكن أن يعنى الإله خلق الشر والنقص ، وكان فى استطاعته ، بوصفه خالقا ، أن يخلق الخير والكمال . ثم لماذا يخلق الشر والنقص أصلا — اللهم إلا إذا كان إله شر أصلا كذلك ؟ ! ! إذن فلا محل هنا لمناقشه آلهة أو الشك فى آلهة .

وكان « ميرسول » سعيداً . كان يبحث عن السعادة فى عالم هو النقص والشر بعينهما . وأوقف بحثه . هذا نقص آخر وشر آخر يمارسهما العالم عليه ، ولكنه نقص وشر لايزيد أو

ينقص من النقص والشر الموجودين أصـــلا فى العالم . ومن ثم لا يبالى « ميرسول » بمصيره ، لا يهتم به ولا يحفل إن كان سيعدم أم لا . ولا يهتم بمصير « مارى » أو مصـــير الآخرين . لا شىء يهمه .

ويخرج القسيس يكاد يمزقه الشـــك ، ويقتله التأرجح بين الإيمان والعقل ، وتنهك المناقشة « ميرسول » فينام نوما عميقا يستيقظ بعده على مشهد النجوم فى السماء ، ورطوبة المساء ، ورائحة الأرض والبحر ، وصفارة مركب بعيدة . إن الناس فى طريقهم إلى رحلة لعالم لم يعد يهمه للأبد ، ولأول مرة من عدة شهور يفكر فى أمه ، ويفهم لماذا اتخذت لها خطيبا فى آخر أيامها ، كانت تريد أن توهم نفسها بأنها تبدأ من جديد ، فهناك أيضا ، فى ملجأ العجائز ، حيث كانت حيوات هـــؤلاء الناس تتسرب منهم وتنطفىء تدريجيا كذبالة المصباح ، كان الغروب يسدل أستاره فى هدوء وحزن . لابد أن أمه وقد أحست باقتراب الموت أنها كشخص على شفا الحرية ، مستعدة أن تبدأ الحياة من جديد ، وأن لا حق لأحد أن يبكيها فى هذا العالم . وأحس « ميرسول » نفس الإحساس . أن الموت سيخلصه ، سيحرره من لامعقولية الحياة . من عبثها . من الأبسورد فيها . ولـكنه تحرير للأبد ، لا حياة بعده ولا آخرة .

وإذا كان « ميرسول » يكتفى بالتجربة الفيزيقية ، أو

بالمستوى الحسى ، ويرفض فكرة الموت بأن لا يأبه لأمره ، وينكر فكرة ما بعد الموت لأنها أمر غير مؤكد ، وليس هناك ما هو مؤكد سوى حياته تلك التى عاشها والتى ستؤخذ منه عما قليل ، فإن « كامى » يردد فيه تأكده هو نفسه من التجربة الحسية ، لا رفضه لما هو غير فيزيقى أو الميتافيزيقى .

ولما كان « كامى » يرفض الميتافيزيقى ويقبل الفيزيقى فإنه يهتم بوصف الفيزيقى ، وصف ما يراه ويسمعه ويتذوقه ويلمسه ، وصف الأشياء كما هى . ولذلك فهو يستخدم الجمل القصيرة ذات الفعل الواحد البسيط ، التى لا تستخدم البلاغة أو البديع أو البيان أو الاستعارة .

وهذا هو السبب الذى من أجله قال « روب جرييه » إن تراثه الثقافى الذى خلفه هو الخمسون صفحة الأولى من رواية « الغريب » ، لأن « روب جرييه » يرفض المتيافيزيقى ولا يقبل الفيزيقى ، ويرى فى الاستعارة والتشبيه واستخدامهما رجوعا إلى الميتافيزيقى — إلى الإيمان بالإله ! !

ويعترف « كامى » بأنه مدين بهذا الأسلوب إلى « إرنست همنجواى » . إن همنجواى نفسه يفعل نفس الشىء . إن بطل همنجواى يتصرف فى حياته بلا وعى . إنه إنسان كالريشة تضربه الحياة وتحمله وتلقيه هنا أو هناك ، ولا يهمه شىء من

ذلك كله إلا أن يعيش اللحظة التي يحياها ، ويفتح شعوره كله ، وأعصابه كله ، وشعيرات حسه برمتها ، على ما يحيط به وما يلقى إليه .

وليس أنسب من وصف حالة « ميرسول » الفيزيقية عند « كامى » ، أو « جاك » عند همنجواى فى « الشمس تشرق أيضا » ، إلا هـذا الأسلوب الذى يضمن ولا يفسر ، والذى يصف ولا يحلل ، والذى يحيا اللحظة والمـكان ويصبح جزءاً منهما وكـأنه فى تجربة صوفية .

« وميرسول » يعيش التجربة كما يجدها لا كما يصنعها ، وكل جزء فى التجربة يرعشه ويوله به . لذلك فعنـــدما يأتى الموت ، فالموت يقطع عليه التجربة ، يمنع نموها . الموت عنصر شر .

« وميرسول » فى تجربته مع الفيزيقى لا « يفعل » فى الفيزيقى . إن الروائيين السابقين يدفعون أبطالهم إلى الفعل . إن العالم هو المادة الخام لفعل الروائيين وأبطالهم . ولـكن العالم عند « كامى » ليس مادة خام . العالم عالم كذلك ، مثلما الإنسان عالم . وهو يفعل، وله فعل على الإنسان ، مثلما الإنسان يفعل فيه فى العالم . « وكامى » عندما يصف لحظة انطلاق المســدس لا يقول إن « ميرسول » ضغط على الزناد ، ولـكنه يصف البحر والحرور والشمس وانعكاسات الضوء الغامرة على الصخر والماء وحد المطواة ، بحيث نخرج من الصورة بأن « ميرسول » ليس هو

الذى ضغط الزناد ، ولكن الذى ضغط الزناد هم هؤلاء السابقون جميعا .

إن الشمس تضربه كالصاجات على جبهته ، والبحر يغرقه فى نفسه الساخن السميك . إن « ميرسول » تمتلكه الطبيعة تماما ، وهو سلبى بين يديها . وتدفعه الشمس والبحر وكل ما كان يتحمس له إلى ارتكاب جريمته التى سيشنق من أجلها .

ويعيب النقاد على « كامى » هذه الفقرة من « الغريب » . وتقول مدام «جيرمان بريه» إن « كامى » يقتل «ميرسول» . يقتله بنفس ما دعانا به إلى حبه فى « أفراح » وفى « أسطورة سيسيف » . ولكن « كامى » يرد عليها فى مقدمة لروايته :

« إن ميرسول عندى ليس حطاما شريا ، ولكنه إنسان مسكين عار » يحب الشمس حبا يملك عليه نفسه ولكنه لا يفصح عنه — هو حبه المطلق والحقيقة ، وهى حقيقة سالبة لأنها تكتفى بالحياة ومعاناة الحياة ، ولكنها مع ذلك تجربة لا نستغنى عنها ، لأننا بدون أن نجرب الحياة ، أو أن نغوص فى أعماق أنفسنا من خلال التجربة لن نستطيع أن نسيطر على العالم أو على أنفسنا .

ويصفه « كامى » فى فقرة أخرى بأنه «المسيحى الوحيد الذى نستحقه » . « وكامى » يقول بأنه يحب ثلاثة شخصيات من شخصيات « الغريب » . وإحدى هذه الشخصيات هى شخصية

« سيليست » صاحب المطعم . و « سيليست » يقول عن « ميرسول » فى المحاكمة : « إن ميرسول إنسان » ، وهذا الذى يقوله « سيليست » هو نفسه مايعتقده « كامى » فى « ميرسول » « إنه إنسان » .

ويكتب « كامى » كثيرا من ذكرياته فى « الغريب » . مثلا ذكرياته عن أبيه ورفضه للشنق بالجيلوتين ، وعمله فى مكتب الاستيراد والتصدير ، وكراهيته لباريس ، وانفعاله بحرارة الشمس الذى يصوره تماما فى «أفراح» كما يصوره فى «الغريب» عند ما يطلق « ميرسول » الرصاص بسبب الشمس ، وعند ما يتوه « ميرسول » وسط مناقشات الدفاع والنيابة ، وتعود به الذكريات إلى الخلف ، يسمع بائع « الدندرمة » وزمارته ، وتندفع الذكريات — ذكريات حياة لم تعد حياته ، ولكنه تمتع فيها يوما من الأيام بكل مباهجها : بروائح الصيف ، وشوارعه المفضلة ، وضحكات مارى وفساتينها . وهنا أيضاً نجد « كامى » يردد أصداء مباهجه التى تحدث عنها من قبل فى « أفراح » .

. . .

وإذا جاز لنا أن نجد فى شخصيات الكاتب بعض ملامح خالقها فإن الشبه الوحيد بين «ميرسول» و « كامى » هو رفض الاثنين الاعتراف بوجود حياة أخرى خلف هذه الحياة .

وعندما يصرخ « ميرسول » فى وجه القسيس إن الحياة

الأخرى الوحيدة التى يمكن أن يأبه لها هى الحياة التى يستطيع فيها أن يتذكر حياته هذه ، فإنه يردد نفس كلام « كامى » عن إنكاره الخلود فى كتابه « الظهر والوجه » : « ماذا يهمنى من حياة لا أمتلك فيها عينين أرى بهما فيسينزا ؟ ويدين أحس بهما خفقة الميل على طريق مونت بيريكو إلى مشيلا فالمانارا ؟ » ولا يعيب « كامى » فى «الغريب» إلا أنه حاول فيها أن يكون «هيمنجواى» و «هيدجر» و « كافكا » و «فاليرى» فى وقت واحد . وهو يكره البورجوازية وعواطفها ، ولذلك جرد « ميرسول » من كل عواطف تجاه المحاكمة أو أمه ، ولم يصادقه بأحد سوى رايموند القواد ، مما جعل النقاد يهاجمونه قائلين إن « كامى » يفضل القوادين على البورجوازين . ولكن مشكلة النقاد أنهم لم يفهموا دوافع « كامى » فى رسم شخصية « ميرسول » . إن « كامى » يريد أن يقول إن الحياة تستحق أن نعيشها لنفس السبب الذى نرفضها من أجله : لأنها أولا بلا معنى وثانيا أن أى فنان لكى ينقل لنا هذا المعنى السابق ينبغى أن يرسم شخصية بطله بحيث لا يهمه أى شيء ، وبذلك يكون شخصية حيادية غير منفعلة تشهد على عبث الحياة وتقوى فينا الرغبة فى الاستمرار فيها رغم ذلك . و «ميرسول» لا يؤمن بما اصطلحت الأخلاق على الاعتراف به عندنا : الأسرة ، التكافل الأسرى ، الحب ، الطموح ، الصداقة ، والسعى الحثيث خلف اللذة . إن رئيس «ميرسول» يعرض عليه الترقية فيرفض . ويقول له ألست طموحا فيجيبه بأن حياته هكذا تعجبه . ويصر الرئيس فيؤكد له « ميرسول » أن ترقيته من عدمها أمر لا يهمه .

و « ميرسول » لا يهمه حب أمه ، أو الزواج من مارى ، أو صداقة أحد الناس . وهو لا يحفل حتى بالبحث عن اللذة . إن اللذة أو السعادة هي التي تأتيه ، فإذا لم تأت لا يهم . وهو يقضى يوم الأحد بشقته متجولا ، يأكل بلا خبز لأنه كسلان أن يلبس وينزل يشترى الخبز . إن عدم الاهتمام هذا مأتاه أن « ميرسول » يدرك أن العالم بلا معنى ، فلماذا يكون لتصرفه معنى؟ أو لحياته معنى؟ أو لعلاقاته بالناس معنى؟

* * *

ويبحث « سارتر » عن المعنى مع ذلك خلف «الغريب» أو خلف « ميرسول » . ويجد « سارتر » المعنى فى « أسطورة سيسيف» التى ينشرها « كامى » بعد نشره للغريب . إن «سارتر» لا يجد فى « ميرسول » خيراً خالصاً ، أوشراً خالصاً ، أو أخلاقاً خالصة ، أو لا أخلاق خالصة . إن «ميرسول» فوق هذه المقولات لأنه يمت إلى صنف آخر من الناس يسميهم «كامى» الأبسورديين . ويجد « سارتر » أن أبسوردية « كامى » فى « الغريب » ذات بعدين متناقضين . الأول أن الأبسورد موقف ، ثم هو وعى صاحبه به وعياً واضحاً . والإنسان الأبسوردى هو الإنسان الذى لا يتردد فى التزام ما يصل إليه استكشافه الأبسوردية من نتائج .

والأبسورد كموقف هو علاقة بين الإنسان والعالم ، مضمونها

الهوة التى لا يستطيع الإنسان اجتيازها — بين أنه يريد الوحدة فى حين أن العالم ضد الوحدة بحكم طبيعته ، لأنه يتكون من اثنين وليس من واحد ، يتكون من العقل والطبيعة ، من حنين الإنسان إلى الخلود وفنائيته ، وكذلك من الصدفة والموت والحياة والحقيقة واستبهام الواقع .

* * *

وهذه الموضوعات ليست موضوعات جديدة كل الجدة . لقد طرقها المفكرون من قبل منذ القرن السابع عشر ، وهى نفسها موضوعات التشاؤم التقليدى، وموضوعات « باسكال » والأخلاقيين الفرنسيين اللذين أطلق عليهم « آندلر » « خلفاء نيتشه » .

ويقول « سارتر » إن « كامى » يشبه فى هجومه على العقل الاستيمولوجيين الفرنسيين و « بوانكريه » و « ديهيم » و «ميرسون».

« وكامى » عند ما يكتب « الغريب » يعقد صلة بينه وبين القارىء ، صلة موجزة تتم بعد العقل ، أو من وراء العقل ، فى عالم الأبسورد ، ولو كان كامى يريد أن تكون لروايته هدفا، لكان جعل «ميرسول» موظفا يعيش لأسرته ومجتمعه وفجأة يتبين عبث حياته ،ويصمم على أن يعيش هذه الحياة لنفسه . ولكان القارىء اقتنع وفهم . أو لكان قد قص علينا قصة أحد رهبان الأبسورد اللذين حدثنا عنهم فى كتابه « أسطورة سيسيف » : دون جوان

أو الممثل، أو الغازى ، أو الفنان المبدع . ولكن «كامى» لا يفعل شيئا من ذلك . ويقرأ القارىء قصة « الغريب » ويعيش مع « ميرسول » ولكنه لا يفهمه . إن « ميرسول » شخصية غير مفهومة حتى على العارف بنظريات «كامى» ذلك لأن «كامى» يعتقد أن الشخصية الحقيقية هى الشخصية التى تحتفظ لنفسها بجزء أكبر من الجزء الذى تصرح به للناس. و«ميرسول» هذه الشخصية . إن ما يخفيه ، أوما يصرح به أكبر مما يعرفه الناس عنه . وهم يتهمونه ويشكون فيه ، ويظل هو على صمته لا يفصح ولا يبين . ويصفه «سيليست» فيقول : « إن ميرسول رجل . ويسألونه ما ذا تعنى رجل » ؟ فيجيب ببساطة : كلنا نعرف ماذا يعنى ذلك ! » لكننا لا نعرف ذلك فعلا ، و«كامى» نفسه يقول بالنسبية. والنتيجة أننا رغم فهمنا لنظرية الأبسورد و « الكامى » ، إلا أننا نقف حيال «ميرسول» وكأننا أمام بعض الغموض . إن« ميرسول » ليس « دون جوان » . وليس « دون كيخوته » فى الأبسورد . إنه « سانكوبانزا » الأبسورد . إنه موجود أمامنا ، ومع ذلك لا نستطيع فهمه أو الحكم عليه ، بمعنى أنه حى ، وكثافته الروائية هى دليل حيويته .

* * *

ويمهد الجزء الأول من « الغريب » لبقية أحداث الرواية . إنه مقدمة الرواية . و « كامى » يريدنا أن نفهم الجزء الثانى فهماً جيداً . من أجل ذلك يقدم لهذا الجزء بمقدمة منطقية ، مثلما فعل

وكيل النيابة فى محاكمته . ولكن العدالة التى يطلبها وكيل النيابة عدالة لا تتطابق مع ما تعاقبه من جرائم أو تدينه من أفعال ، وهى لذلك عدالة أبسوردية ، أو غير مفهومة . وليس أمام «كامى» كى يوثق الصلة بين أبسوردية موقف «ميرسول» فى الجزء الثانى وبين القارىء إلا الكلمات . أن يصف فى كلمات موجزة من هو « ميرسول » ، أو أن يستخدم الكلمات ليصف بها عالما يسبق عالم الكلمات — عالم الصمت — العالم الذى يسبق العمل ؛ أو الذى كانه العمل قبل أن يكون عملا . وهو عالم يحبه الكتاب المعاصرون ويلتصقون به كأنه اللازمة .

ويتخذ الصمت ، أو عالم الصمت آلاف الأشكال التى تصوره : من كتابات السرياليين الأوتوماتية ، إلى «جان جاك برنار» فى «مسرحه الصامت» . وهيدجر يقول : إن الصمت هو لغة الكلام الحقيقية ، والرجل الذى يعرف كيف يتحدث هو الوحيد الذى يستطيع أن يصمت . »

ويستطرد « سارتر » قائلا إن « كامى » فى « الغريب » محدث . ولكنه ثرثار فى « أسطورة سيسيف » ومع ذلك فهو يعبد الصمت كفلسفة ، ويعمل بنصيحة « كيركجورد » : « خير الطرق للصمت هى إطلاق لسانك والتكلم » . ولكن « كامى » يضيف إليها : إن الإنسان إنسان بما لا يقوله لا بما يقوله . » وهو يحاول أن « يصمت » فى الغريب . لكن كيف يستطيع الإنسان أن يصمت ويتكلم ؟ كيف يستطيع الإنسان أن

ينظم مالا ينتظم ، ويعقلن مالا يتعقلن ؟ ويخلص « كامى » من المشكله بالحل ـ بتكنيك جديد فى الكتابة .

ماهو هذا التكنيك ؟

ويجيب « سارتر » : هو تكنيك « كافكا » يكتب به « همنجواى » . هذا ماقالوه لى . ولكنى اعترف بأنى لم أجد به أثرا لأسلوب « كافكا » . إن آراء « كامى » كلها آراء أرضية و « كافكا » هو راوئى « العلو » المستحيل . إن العالم يمتلىء عند « كافكا » بالإشارات والعلامات والنبوءات التى لانستطيع فهمها . العالم ديكور . والديكور له ظهر ، وظهره هو الذى يفسر الديكور ، ولكن « كامى » لايعتقد فى «العلو» ، وهو لايرتب ألفاظه وجمله ليوحى بهذا العلو ، أو بالمعانى الخفية غير الإنسية فى الوجود . إن غير الإنسى عند « كامى » هو اللخبطة والفوضى والآلية . وأروع ساعة فى النهار عند « كامى » ساعة إشراقة الفجر ، وأروع فصل هو فصل الصيف . لامحل لليل وإبهامه عند « كامى » و « كافكا » هو روائى الليل والظلام .

ولو قارنا أسلوب « كامى » وأسلوب «همنجواى» نجد أن أسلوب « كامى » أقرب إلى « همنجواى » ، فكلاهما يكتب الجملة القصيرة . وكل جملة ترفض استغلال دفعة الحركة المتجمعة من الجمل السابقة إن كل جملة لها دفعة حركة مستقلة بها . كل جملة كاللقطة تصورحركه أو موضوعا . ولكل حركة جديدة أوموضوع جديد لقطة جديدة أو جملة جديدة تصورها .

ومع ذلك فأسلوب « كامى » ولو أنه يستخدم أحيانا تكنيك «همنجواى»، إلا أنه فى أغلبه أسلوب بعيد عن أسلوب « همنجواى ». وهو أسلوب شاعرى يرقى إلى مستوى الشعر، ويتخلص من إيجاز ومباشرة « همنجواى ». وإذا كان قد استخدم أسلوب « همنجواى » فى « الغريب » فليس ذلك إلا لأنه أنسب أسلوب يصلح لموضوعه فيها، وهو أسلوب لا يصلح لخلاف ذلك من موضوعات. ولو أخذنا الحوار مثلا وهو عنصر من عناصر الرواية، نجد أن «كامى» لا يستخدم الحوار، أو هو إن استخدمه فإنما ليضمنه داخل السرد، فالحوار معناه التفسير. أن يكون هناك معنى. فإذا كتب « كامى » بالحوار فإنه يعترف بوجود المعانى. لكن « كامى » « يكوى » الحوار — يلخصه — يصفه، ولا يقدمه مباشرة، فإذا بدا الحوار فإنما يبدو للحظة ثم يختفى كالبرق الخاطف.

وهذا الأسلوب الخاطف لا يحتمل وجود تفاصيل لا مبرر لها. و« الغريب » لا تفاصيل فيها بدون مبرر. وعندما نغلق الكتاب بعد أن نكون قد قرأناه نحس أنه لم يكن فى الإمكان أن تكون هناك نهاية مخالفة للقصة. لكن الذى يقلق فى « الغريب » أن « كامى » يسميها رواية، والرواية تشرح وتفسر وتنظم، ولها بداية ونهاية، وهى بين البداية والنهاية تتطور. وفى رأى « سارتر » أن « الغريب » لو اتفقنا على تسميتها رواية، فإننا نتفق كذلك على أن نسمى « زاديج » أو « كانديد » رواية —

فالغريب قريبة الشبه جدا بحكايات فولتير .

ونفس الرأى يشاركه فيه « أندريه مورا » حينما يقول : إن روايات كامى ... آسف ما كان يجب أن أقول روايات .. بل أفكار « كامى » المجسدة les idées incarnées هى أخلاقيات des moralitées وضع فيها مقالاته الفلسفية . إن « الغريب » هى « أسطورة سيسيف » تدب فيها الحياء الروائية . »

ثم يقول « اندريه مورروا » .

« لقد بدأ « كامى » فى الغريب بأسطورة « سيسيف » ، وانتهى فى آخرها بإحياء نفس جو « أفراح » وأعادنا إلى ريف « تيباسا » فى الجزائر ، نسمع نفس الأصوات ، ونشم روائح الليل والأرض والبحر ، وننسى أنفسنا والموت والعالم من حولنا فى اللحظة وفى المكان . والباقى لايهم ! ! »

* * *

ولكن . إن كان ماقاله النقاد عن « الغريب » صحيحا فهل هو صحيح كذلك عن « الطاعون » ؟

ربما كان ماقالوه صحيحا عن « الغريب » فقد كانت « الغريب » فملا من وحى الحرب : والمرض ، والهجرة ووابل الرصاص ، والقراءات التى لم يكن قد تخلص من أثرها . ولكن « الطاعون » ، و « الطاعون » نشرت سنة ١٩٤٧ ، وحمل فيها

جنينها عشر سنوات كاملة ، وتعهدها وتعارك من أجلها كي تتكون وتتشكل ، وأسقط منها آراء وتمسك بآراء ، وحارب من أجـــل آراء ، وانهزم فى آراء ، لتتكون له بعد ذلك « الطاعون » .

وباع من « الطاعون » فى شهرين اثنين مائة ألف نسخة ، وبيع منها فى فرنسا حتى الآن نصف مليون نسخة ، وترجمت إلى الألمانية والإنجليزية والإيطالية والروسية والعربية والفارسية .

هل كانت « الطاعون » تحتاج ليستوعبها القارىء أن يكون قد قرأ « أسطورة سيسيف » أو « المتمرد » ؟ . أبدا ! . هنا نجد عملا فنيا رائعا روعة لوحة من لوحات « رمبرانت » أو تمثال من تماثيل « رودان » فيه الموضوع والشكل معا ، وفيه نبل المقصد وروعة الفن .

ومع ذلك لم تعجب « الطاعون » المفكرين . أعجبتهم « الغريب » لما فيها من أفكار ، أو لما تمثل من أفكار . أعجبتهم فيها الأفكار ، ولكنهم قالوا إنها ليست رواية . إنها شبه رواية ، أو رواية تجاوزا .

ولكن « الطاعون » كانت رواية ، لا تعلى من شأن الأفكار . وبحث فيها المفكرون عن الأفكار التى كانت فى « الغريب » ، وافتقدوها فلعنوها ، ولكنهم اعترفوا بها كرواية .

كانت « الطاعون » مزيجا من « البير كامى » المفكر الروائى

والفنان والفيلسوف والسياسى والإفريقى والأوروبى . وسقطت الرواية مع المفكرين ولكنها نجحت مع القراء .

ولماذا سقطت مع المفكرين ؟

إن « كامى » فى « التمرد » انتهى إلى فضيلة الاعتدال ؛ أو إلى تعريف « اليسار الجديد » بأنه الاعتدال . ولم يكن « كامى » فى « الغريب » يكتب عن الاعتدال ، ولكنه فى « الطاعون » كتب عن الاعتدال ، وأكد نظريته تأكيداً أفقده مناصريه القدامى ، وزاد من خصومة خصومه . ولكن القراء كانوا يطلبون الاعتدال . لم يكن القراء يحبون الحزب الشيوعى ، أو شنشنة الحرب التى كان يتشدق بها الرأسماليون والأمبرياليون . ولم تكن تعجبهم اجتماعات السياسيين ومؤتمراتهم وموائدهم المستديرة التى كانوا ينتهون منهـــا إلى تأكيد الحرب ، وإلى زيادة ضراوتها فيما يسمونه بالحرب الباردة أو سياسة حافة الهاوية .

وإذا كان « المتمرد » قد أثار عاصفة فكرية بين المفكرين ، فإن « الطاعون » قد أثارت عاصفة من الإعجاب بين القراء والناس العاديين ، لأنها كانت تعبر عن هؤلاء الناس وأملهم فى العالم الجديد ، أو اليسار الجديد ، أو الأدب الجديد .

كانت « الطاعون » تطويرا للأدب الجديد . . ومع ذلك

فكانت معاشرة روائية لمقال كامى فى « La Remarque sur la Révolté » .

إن المتمرد يتجه عند اكتشافه لأبسورد الحياة ولعناصر عذاب الأبرياء وقلق المظلومين ، إلى الثورة لنفسه ، وللآخرين ، متضامنا مع الآخرين ، يحس إحساسهم ويتألم لهم ويحتج باسمهم . إن البقال الذى يرفع سعر سلعة من السلع لزيد من الناس سيصيبنى كذلك بالضرر ، لأن رفع السعر بالنسبة لفرد سيؤثر على السعر بالنسبة للمجموع ، ورفع السعر فى القاهرة سيرفعه فى بقية أنحاء الجمهورية ومن ثم فى بقية العالم .

وبالمثل فإن ارتفاع سعر الصلب مثلا فى انجلترا ، معناه ارتفاع سعر منتجات الصلب ، ومن ثم ارتفاع سعر لوازم المصانع ومنتجاتها من أقمشة ومواد غذائية وتموينية وبنائية .

وكذلك فان إنشاء مصنع فى الهند للغزل ، كان معناه قفل عشرات المصانع فى انجلترا ، وتشريد آلاف العمال .

لهذا فإن البشر متضامنون ، والمتمرد أكثرهم تضامنا ، وكذلك فإن الشر الذى يحيق بأحد الناس ، ويتعذب منه وهو بمفرده ، قد يتحول ويصبح طاعونا يصيب الجماعة كلها .

ورواية « الطاعون » لألبير « كامى » تعالج هذه الفكرة : أن الإنسان ليس وحده . وأن الشر ليس مسألة فردية . الشر مصيبة عامة ولا يمكن أن يكون مسألة فردية ، لأنه عنصر من عناصر

الحياة ، كامن فى بذرة الوجود . وما قد نعتقد أنه مسألة فردية ليس بمسألة فردية . إنما الشر عندما يكون مسألة فردية تصيب فردا ولا تتعداه ، شيء فى الظاهر قد لا نهتم به لأنه لم يصيبنا ، ولكننا يجب أن نهتم به فعلا ، لأن الشر كالساقيه تدور ، وستدور حتما ويصيبنا منها جانب فى يوم من الأيام ، ورغم ذلك فنحن لا نعتقد أنه مسألة عامة إلا عندما يكون كالطاعون ، سريع الدوران ، ويصيبنا ليس على آماد ، وكأفراد ، ولكنه يصيبنا بسرعة ، وفى اللحظة ، وكمجموعة ، عندما يكون طاعونا . وعندئذ يكتشف الإنسان نفسه ، ولا نصبح زيدا أو وعبيداً ولكننا نصبح كلا عاما ، نصبح الإنسانية . ولا نواجه الشر الذى يحيق بزيد وحده ، أو الشر الذى يصيب عبيداً وحده ، ولكننا كإنسانية ، ككل مطلق ، نواجه الشر ، ككل مطلق ، ونعى مأساة الإنسان فى الحياة ، أو أبسورد الحياة ، ونترك الغرور والكبرياء ، نتخلى عن الغرور ونحاول أن نعيش الواقع ، أى نحاول إلغاء ما فى الحياة من ثنائية ، جاهدين فى إعادة تشكيلها كوحدة . ونحن ننجح عندما نواجه الطاعون متضامنين ، ونجح سكان مدينة « وهران » فى القضاء على الطاعون . فى القضاء على الشر بالتضامن ، بالقضاء على الغرور ، بصنع وحدة من الحياة ، وبتخلى كل واحد فيهم عن غروره ومشاكله الخاصة وأنانيته ، ووضع نفسه وسط المجموع ، وفى مواجهة الشر . وانتهى الطاعون وعادت الحياة إلى مجراها ، والإنسان إلى طبيعته ، فعاد إليه

غروره ، وصار الشر مسألة فردية من جديد . ولكن جرثومة الطاعون ، جرثومة الشر ، لا تنتهى تماما من الوجود. إنها تكمن إلى أن تتحين الفرصة من جديد ، فى يوم من الأيام ، وتخرج لتقضى على الإنسان ، وتعلمه من جديد ، فهل يتعلم الانسان ؟ !

هذه هى فكرة « La Remarque sur la Revolté » ، وهى الفكرة التى جسدها « البير كامى » فى « الطاعون La Peste » .

وحوادث «الطاعون» وقعت سنة ١٩٤؟ ، فى مدينة «وهران» بالجزائر . ففى صبيحة يوم من أيام أبريل خرج الدكتور « برنار ريو » من مكتبه ، واصطدم بفأر ميت على السلم ، ودون أن يعطى الأمر أى اهتمام أزاح الفأر من طريقه ونزل ، ولكن ما أن وصل إلى الشارع حتى تنبه إلى أن هذا الفأر لا ينبغى أن يبقى فى مكانه وعاد أدراجه لينبه البواب إلى ذلك .

ولم تكن المسألة مسألة هذا الفأر وحده ، ففى كل مكان برزت ظاهرة الفئران الميتة . والفئران التى تصرخ طوال الليل ، والفئران التى تظهر فجأة ثم تدور حول نفسها وتسقط والدم ينزف من مخريها .

وأخذت البلدية تزيح الفئران الميتة من الشوارع ، وتحرقها خارج المدينة ، وأبلغت وكالة الأنباء أنه تم جمع ستة آلاف ومائتين وثلاثين فأرا فى يوم واحد فقط. وارتفع الرقم إلى ثمانية آلاف.

وبدأت أعراض المرض على الناس . وبدأ أكثر من واحد يموت بأعراض واحدة . ولم يقو أحد فى المدينة على أن يسمى المرض باسمه إلا عندما ارتفع رقم الوفيات إلى ثلاثين ، وعندئذ أعلنت حالة الطوارىء ، وأذاعت الأنباء خبر إصابة « وهران » بالطاعون وعزلها عن بقية مدن الجزائر والعالم .

ولو اقتصرت المسألة على الطاعون وحده عند أهالى «وهران» لهان الأمر ، ولكنهم شكوا أكثر من العزلة ، ومن الحصار . إن الحصار لا يقل خطراً عن الطاعون ، وشخصيات الطاعون تعيش محصورة . دكتور « ريو » زوجته مريضة ومضطرة للسفر إلى الخارج للعلاج وليس من أحد يرعى « ريو » إلا أمه ، فيستدعيها لترعى شئون بيته فى غياب زوجته . و «ريو» يبذل كل جهده فى علاج الطاعون والتخفيف عن أهالى وهران ، ولكن الأهالى أنفسهم يعيشون متخففين من هم الطاعون ، يشربون كل ما يعثرون عليه من خمور حتى انتهت الخمور فى المدينة ، ويجلسون على المقاهى التى ازدحمت بهم ، ويدخنون بشراهة ، معتقدين أن الكحول والتدخين يحصنهم ضد الطاعون ، وأن رياضة البال تجعلهم أمنع على الإصابة .

وتمتلىء دور السينما بهم على قلتها ، ويذهبون إلى الفيلم مرة ومرات . ليس المهم أن يروا الفيلم ولكن المهم أن يقتلوا الوقت ، ويقتلوا الوحدة ، والعزلة والحصار . وتتعطل المصالح ،

وتقفل المحلات ، ويتسكع الناس بين أرصفه المقاهى والثرثرة والانتظار ، انتظار قدرهم المعلق بخيط بين السماء والأرض .

وماذا فى الانتظار غير الانتظار — غير القلق الذى يقتل صاحبه ، فالقلق طاعون آخر كالطاعون . إن الطاعون لا يأتى وحده ولكنه يأتى مصحوبا بالرفاق والسمار . الإنسان إزاءه يقف كالمصعوق أو كالمشلول ، ينتظر . ولكن بعض الناس يرفضون الانتظار . «وكوتار» من هؤلاء ، ولكنه يكره الناس ، يتوهم أنهم يكرهونه ، ويتصرف معهم على هذا الأساس ، ويحاصره اعتقاده فى الناس ، ويحاول أن يروغ منه ولكنه لا يفر إلا إلى اعتقاده فى الناس ، كأنما يجرى أمام حوائط دائرية ، وعيون الناس ترمقه ، وأيديهم تمتد إليه ، تريد أن تصل إلى عنقه ، ولا يجد مناصا إلا أن يشنق هو نفسه تخلصا من وهمه . ويسمع « كوتار » ، بحكاية الطاعون الجديد ، أو الطاعون الذى هو أقوى من طاعونه ، فيبتهج . هاهم جلادوه كذلك خائفون ، يجرون كالمطلوب القبض عليهم ، يهربون من الطاعون كما يهرب هو منهم . أخيراً لم يعد الوحيد فى القارب . هناك آخرون . وهو ليس مريضا وإلا لكان كل سكان « وهران » مرضى . ويتسكع « كوتار » حول فكرة الموت ، ولكنه لا يقتل نفسه ، لم يعد يحس الحاجة إلى أن يقتل نفسه .

ويعمل « رامبير » صحفيا ، جاء إلى «وهران» من باريس ،

يكتب عن سكانها العرب وكيف يعيشون . ويهبط الطاعون على المدينة ، ويحاول « رامبير » أن يهرب . إن امرأته تنتظره في باريس ، وتنتظره بشوق . و « رامبير » يريد أن يقبلها ، يحتضنها . « رامبير » يريدها ولا بد أن يسافر . ويحاول بشتى الطرق أن يخرج من الحصار المضروب حول «وهران» بلا فائدة . وأخيرا يعثر على الحل — على المخرج . سيهرب بطريقة ما وسيحقق حلمه . باريس ! كيف استطاع أن يعيش كل هذه الأسابيع بعيدا عن باريس ؟ كيف ! وعندما يصبح أمام الهرب يجد أنه لا يستطيع . لا يمكن أن يترك القارب معلقا بين الغرق والحياة ! مستحيل ! ليساعد الناس على النجاة بأنفسهم أولا ثم يستطيع أن يخرج بعد ذلك كيف شاء . ويبقى « رامبير » ليواجه الطاعون والناس .

إن « تارو » شاهد آخر على مدينة الطاعون . و « تارو » يكتب مذكرات . ومذكراته هي شاهد المدينة ، يصف فيها « وهران » قبل وخلال الطاعون ، ويشكل المتطوعين ، ويساعد « ريو » على نقل المرضى وعزلهم وعلاجهم .

ويقبل أهل « وهران » بعد إصابة المدينة بالطاعون على الكنيسة ، ويجد الأب « بانلو » في الوباء عقابا الأشرار والمفسدين على ما ارتكبوا من معاص ، وما أفسدوا . ويذهب الأب « بانلو » إلى بيوت المرضى ومعازلهم يواسي المنكوبين

ويصلى على الموتى، ويموت طفل بين يديه . مجرد طفل . هل كان هو أيضاً من المفسدين أو الأشرار ؟ تحمل الناس الطاعون باعتباره ضريبة الشر ، ولكنه بالنسبة لهذا الطفل كيف يكون ؟ ويخطب « بانلو » خطبته الثانية ويكون فيها أقـــل تحمسا لله ولفكرة أن الطاعون عقاب للمفسدين. إن اللذين يموتون به هم الفقراء، « عيال الله »، هكذا يقول الدين، والأطفال ـ هؤلاء هم كل المفسدين : ويخرج « بانلو » من المناقشة بأن الدين مسألة أعوص من أن نحلها بالعقل ، والمسيحية لا تعترف بأنصاف الحلول ، وإنما أنت مؤمن أو غير مؤمن . ويسقط الأب « بانلو » مريضا ، وهو مريض أصلا بإيمانه . ويناقش نفسه حتى فى إيمانه . لو كان مؤمنا فهذا المرض هو حكم الله ، وإذا كان هو حكم الله ، و « بانلو » مؤمنا، فهو لن يناقش الله فى حكمه ، ولن يترك أحداً يعالجه . إذا كان الله يريد له البقاء سيبقيه، وإذا كان يريد له أن يموت سيزهق روحه ، حتى لو عالج نفسه بالطب والأطباء . ويرفض « بانلو » كل علاج . وتظهر عليه أعراض المرض ، ولكنه ليس الطاعون ، ومع ذلك يموت « بانلو » . هل كان « بانلو » رجل الله هو أيضاً مفسداً شريرا يستحق العقاب ـ يستحق الطاعون ؟ !

ويساعد « جوزيف جراند » ، الموظف الصغير ، فى مكافحة الطاعون وعلاجه ، ولكنه لا يعطيه كل وقته ، فوقته موزع بين عمله وبين الأدب . ويحاول « جوزيف » أن يكتب رواية

يسطر فيها السطر الأول ولا يتقدم عنه لأنه غير راض عن هذا السطر الذى كتبه . وهو يتخصص فى كتابة الإحصاءات عن الوباء ، دون مكافحة الوباء نفسه .

إن « جوزيف » يرفض أن يرفع يدا واحدة ضد الوباء ، ذلك لأن الوباء هو الشر ، والشر فى الوجود عنصر أصيـــل ، والموت كذلك نهاية ، وإذا كان الموت حق ، فلا مندوحه عنه وعبث أن نحاول وقفه أو تعطيله إلى حين ، لأنه سيحم فى أى وقت ، بالوباء أو بغيره أما « تارو » فهو شخصية أكثر تعقيداً من « جوزيف » . « تارو » يكافح ضد الوباء ، كفاحه ضد الوباء هو كفاح ضد الشر كله ، هو ثورة ضد الشر كله فى الوجود. ويسأل « تارو » الدكتور « ريو » يوما : هل تؤمن بالله يادكتور ؟. ويجيب « ريو » : كلا . . ويتساءل « تارو » إذن لماذا تبذل فى مكافحة المرض كل هذا التفانى ما دمت لا تؤمن بالله ؟

ريو : لو كنت أعتقد فى إله قادر لتركت له أمر علاج
هؤلاء الناس . ولكن ليس هناك من أحـــد ــ
ولا من يؤمن بإله من هذا القبيل . . لكن ليس
هذا وقت التفكير فى أمور كهذه . العاجل الآن هو
علاج هؤلاء النـاس . إنى أدافع عنهم بقـــدر
ما أستطيع .

تارو : ضد من ؟

ريو : لا أدرى ياتارو . لا أدرى . لقد رأيت الناس يموتون، أتعرف أن هناك أناسا يرفضون الموت ؟ هل سمعت يوما امرأة تقول : أبدا فى لحظة احتضارها ؟ أما أنا فنعم . لقد اشمأزت نفسى . ظننت أن ماشعرت به من اشمئزاز ينصب على نظام العالم نفسه ، ثم تواضعت ، واعتدت رؤية الناس يموتون .

تارو . وبعد .

ريو . وبعد .. لما كان نظام العالم قائما على الموت فقد يكون من الأفضل بالنسبة للإله نفسه ألا يؤمن الناس به ، وأن يناضلوا ضد الموت بكل ما أوتوا من قوة دون أن يتجهوا بأبصارهم إلى السماء التى لاترد عليهم إلا بالصمت .

تارو . وإذن فأنت تعتبر كفاحك ضد الوباء انتصارا . . مع ذلك فانتصاراتكم معشر الأطباء مؤقتة .

ريو . أعرف . لكن ليس هذا سببا يبرر لنا التخلى عن الكفاح .

تارو . نعم ليس هذا سببا . لكننى أتخيل ماذا يعنى الطاعون بالنسبة لكم .

ريو . نعم هزيمة على طول الخط

تارو . هيه .. من علمك ذلك يادكتور ؟

ريو : البؤس .

ويتأمل « تارو » حال من حل بهم الطاعون وشفوا ، أو حال من كانوا هدفا لانتقام الله ، أو شر الله .

لقد شفوا ولكنهم مازالوا يشكون . كانوا قد عزلوا عن الآخرين فلابد أن يكون ذلك بسبب . لذا كانت وجوههم خائفة تبحث عن السبب ، وكانت عيونهم تفصح عن الفراغ . إنها تقاسى آلام الفراق الشامل عن كل ما كان يمكن أن يكون حياتهم . ولما لم يكونوا يستطيعون التفكير دوما فى الموت فقد أصبحوا لا يفكرون فى شىء . كانت أذهانهم فى عطلة . وأسوأ ما فى الأمر أنهم صاروا منسيين ، وكانوا يعرفون ذلك . لقد نسيهم من كانوا يفكرون فيهم لأنهم صاروا يفكرون فى غيرهم ، فى المرض ومشاكله . أما من يحبونهم فقد نسوهم بدورهم لأنهم كان عليهم أن ينهكوا أنفسهم فى المساعى كى يخرجوا من الحصار وينجوا بأنفسهم من المدينة المنكوبة . وفى النهاية لم يعد أحد قادرا على التفكير فى أحد حتى فى أسوأ حالات الشقاء ،

لا الوالد فى بنيه ، ولا الأم فيمن أنجبت ، ولا الأولاد فى آبائهم . لقد نسى الكل الجميع .

وكان « تارو » يعانى من « الطاعون » قبل أن تعرف هذه المدينة الطاعون . وكان مثل الآخرين . والفارق بينه وبين الآخرين ، أن كان منهم من يعرف ويحب وضعه ، ومن يعرف ويعمل على الخروج من وضعه ، ومن لا يعرف ولذلك فلا يخرج من وضعه . وكان « تارو » دائما يريد الخروج .

وعندما كان « تارو » شابا كان يعيش بفكرة براءته ، أى أنه لم تكن لديه أفكار على الإطلاق . وفى يوم من الأيام دعاه أبوه إلى محكمة الجنايات ، وكان قاضيها ، ليستمع إلى محاكمة أحد المذنبين ، وفى نهاية الجلسة حكم على المتهم بالإعدام . ويومها تغيرت نظرته إلى أبيه ، وإلى المجتمع ، وإلى العدالة ، وصمم على الهرب من البيت ، وفر ليغرق فى العالم الفسيح بعد أن أدرك أن المجتمع الذى نعيش فيه مجتمع يقوم على أحكام الإعدام ، وأن مقاومة هذا المجتمع مقاومة للقتل . كان هذا هو اعتقاده الجديد ، واستمع إلى كلام مماثل من آخرين . وأحبهم لما سمع منهم ، وانضم إليهم ضد من يقولون : « لا بد من ضحايا كى نصل إلى عالم لا يقوم فيه أحد بقتل أحد » . إلى أن كان يوما شهد فيه حكما بالإعدام فى المجر ، وعاوده غثيان الطفولة وأحس مذاقا رديئا فى فمه ، وفهم أنه مصاب بالطاعون ، وأنه ظل مصابا به طوال هذه السنين ،

فى الوقت الذى كان يعتقد فيه أنه كان يقاوم كل هذا الوقت ضد الطاعون . وفهم أنه قد شارك فى قتل الآلاف بطريق غير مباشر عندما أقر المبادىء التى تسببت فى موتهم . وأحس الخجل .

لقد كان هو أيضا قاتلا . ونحن كلنا قتلة ، وأنت أيها القارىء قاتل — قاتل — قاتل — لأنك تشارك فيما يفعلون ، لأنك لم ترفض ما يفعلون — لأن سكوتك على مايفعلون قد جعلهم يفعلون مايفعلون . وها هم القتلة وأنت منهم ـ يتسابقون على القتل باسم كل شىء — الوطنية ، والقومية ، والاشتراكية ، والشيوعية ، والرأسمالية ، والإنسانية ، والكرامة ، والشرف ، والحدود ومنع الاعتداء ، أنهم جميعا يحسون حمى القتل وسعار الدم ، وليس فى مقدورهم أن يفعلوا إلا ما يفعلون. وأحس « تارو » الخجل من أننا جميعا نعيش فى الطاعون . ومن ثم فقد سلام النفس وطمأنينتها ... هذا ما تعلمه ، وما يزال يبحث لذلك عن هذا السلام وتلك الطمأنينة ، محاولا أن يفهم الناس ، وأن لا يكون عدوا لأحد .

ويخرج « تارو » من تأملاته بأننا ينبغى أن نعمل كل ما يمكن عمله حتى نتخلص من الإصابة بالطاعون ، وبهذا — وبهذا فقط يمكن أن نأمل فى السلام .

وقد يحدث أن لا يتيسر لنا ذلك فماذا نفعل إذن ؟ ليس لنا إلا الموت الهادى . لهذا يرفض « تارو » أن يتسبب فى موت أحد من قريب أو بعيد ، ولأى سبب من الأسباب ، وجيها كان أم سخيفا .

إن هذا الطاعون لا يعلمنا إلا وجوب مقاومته . وإن كلا منا ليحمل الطاعون فى جوفه ، لأننا لم نطعم ما يقينا عدواه . وإن الرجل الشريف هو الرجل الذى لا ينقل عدواه لأحد ، وهو الذى يبذل كل ما يستطيع كى لا يسهو عليه .

« إننى أعلم بأنى لم أعد أساوى شيئا بالنسبة لهذا العالم نفسه ، وأنى قد حكمت على نفسى بالنفى المؤبد منذ اللحظة التى عدلت فيها عن القتل ، وأن الآخرين هم اللذين سيصنعون التاريخ وليس فى وسعى أن أحكم على هؤلاء الآخرين ، فهناك صفة تنقصنى لكى أكون قاتلا عاقلا ، وموقفى ليس فيه شىء من التفوق ، ولكنى راض أن أكون أنا ، فقد تعلمت التواضع ، وكل ما أستطيع أن أقوله هو أنه توجد على هـــذه الأرض أوبئة وضحايا ، وأنه ينبغى لنا أن نرفض ـ ما استطعنا ـ أن نكون فى صف الوباء . وإذا أصبحت أنا نفسى وباء ، فلا أقل من أن يكون ذلك على غير قبول منى ، وذلك أنى أحاول أن أكون قاتلا بريئا » .

« ومما لا جدال فيه أنه ينبغى أن توجد طائفة ثالثة ، طائفة الأطباء الحقيقيين ، ولكنهم سيكونون قليلى العدد ، لذلك سأنضم إلى جانب الضحايا فى كل مناسبة حتى أقلل من الخسائر لأننى بين هؤلاء الضحايا أستطيع أن أبحث عن طريق للوصول إلى الطائفة الثالثة . أى إلى السلام » .

وهذه الطائفة الثالثة ـ الباحثة عن السلام ـ طائفة الأطباء الحقيقيين ، هى طائفة القديسين . إن الطبيب الحقيقى هو الباحث عن السلام ، وهو الذى يمنح السلام ، لذلك فهو قديس، ولكنه لا يشترط فيه الإيمان بالله . نعم هناك قديسون ولكنهم لا يؤمنون بالآلهة ، بل بالإنسان ، يعملون من أجل الإنسان والإنسان وحده ، ويوثقون عرى التفاهم والحب والتعاطف بين البشر . هؤلاء هم أبطال البشرية أو قديسوها الجديدون .

ويستريح « تارو » فقد أنهكه الكلام .

وينظر إليه « ريو » ويطرق . إن « ريو » لا يريد أن يكون قديسا أو بطلا . « ريو » متواضع .

تارو : إذن ماذا تريد ؟

ريو . أن أكون كما أنا . . إنسانا وإنسانا فقط ! !

وعندما تحتفل المدينة بانتصارها على الطاعون ، وتنطلق الصواريخ إعلانا عن البهجة الرسمية ، يصعد « ريو » درجات السلم مفكرا . هؤلاء الناس يحتفلون . واحتفالهم شهادة بما حققوه ، لكن هذه القصة ليست القصة النهائية . ليست قصة النصر النهائى . وإذا كان الناس لا يمكن أن يكونوا قديسين ، وإذا كانوا يرفضون الاستسلام للأوبئة فإنهم مضطرون أن يكونوا أطباء .

وهذه هى « الطاعون » . . روايه عظيمة لكاتب عظيم !
ووجه العظمة فى « الطاعون » إنسانيتها المفرطة : أنها تدافع عن الإنسان ، وتذود عنه كل النظم والمذاهب التى تضلله . ولعل أخطر هذه المذاهب جميعها هى المسيحية . . و « الطاعون » ضد المسيحية . . لأن المسيحية تجعل من البشر صدى لإرادة الله، وتؤدى بهم إلى اليأس ، لأنها تطالب المسيحى أن يقبل حكم الله ، وأن يتمثل عذاب المسيح وصلبه مثلا أعلا للأبرار المصابين ، تمتحنهم السماء ، وتبلوهم لتختبر إيمانهم . وعندئذ يتمزق المسيحى بين عذابه وبين إيمانه الذى يطالبه بتحمل العذاب. وكان من الممكن أن تكون هناك حكمة فى عقاب الظالمين ، ولكن ما هى حكمة عقاب الأبرياء ؟ ألمتحانهم ؟ لماذا ؟ ولأية غاية ؟ وهل لا بد للامتحان من العذاب ؟ وإذا فعل إنسان ما مثلما يفعل الإله بالناس ، هل يمكن أن يبرر تعذيبه للناس بأنه سيد وأن من حقه أن يمتحنهم كما يفعـــل السيد الأكبر ؟ ألا أسميه فى هذه الحالة ظالما وقاسيا ومعذبا ؟ هل يمكن كذلك أن يكون الله هذاهو أيضاً ظالما وقاسيا ومعذبا ؟ ولا يدرى المسيحى الجواب الصحيح ويتمزق يأسا .

ولكن الأب « بانلو » يدافع عن الوجودية المسيحية فى خطبته الثانية ، وهو يقـــدم نفس دفوع « كافكا » و « كيركجورد » . « هناك أشياء من الممكن تفسيرها بالنسبة لله ، وأخرى لا يمكن تفسيرها ، فالخير والشر موجودان قطعا

ولكن هناك أيضاً الشر الذى يبدو ضروريا ، والشر الذى يبدو عديم الفائدة . هناك مثلا « دون جوان » الغارق فى الجحيم كما أن هناك موت أحد الأطفال ، فإذا كان من العدل أن يصعق الرجل الماجن فليس هناك ما يبرر تعذيب الطفل ، والحقيقة ليس هناك ما هو أهم من تعذيب طفل ، ولا من المبررات التى ساقت إليه .. ويا أخوتى ، لقد حانت اللحظة الحاسمية فإما أن نؤمن إيمانا مطلقا أو نكفر كفرا مطلقا ! إما كل شىء أو لاشىء ! »

وإذا كان « البير كامى » يناقش فكرة الحصار فى « الطاعون » فإنه يتناول الحصار من جميع وجوهه ، ويحيله إلى تجربته هو نفسه أثناء الاحتلال النازى لفرنسا ، وتقسيم فرنسا إلى منطقتين ، محتلة وغير محتلة. وانعزال « وهران » عن عن بقية العالم ، هو نفسه انعزال فرنسا المحتلة عن بقية العالم ، والعزلة المرضية التى أوقع فيها « وهران » هى الاحتلال ، فالاحتلال عزلة ، وهو مرض ، وهو مسألة وقتية ، ومن شرور العالم . ويصف الجزء الأول من « الطاعون » مشهد الوداع بين « ريو » وزوجته ، وتخيم الكآبه على المشهد ، ويعد « ريو » زوجته المريضة بأنهما سيبدأن من جديد ، وتؤمن الزوجة على كلامه ، ثم يصفر القطار ، وتغيب الزوجة ، ويرتطم الزوج بالمودعين ، ويتوه المشهد كله فى جو نحس فيه بؤس الوحدة ولوعة الفراق ، وضعف الإنسان ، وعرضية الحياة . ثم ننتقل بسرعة إلى مظاهر الطاعون . إن دور السينما لا تقفل أبوابها

أثناء الوباء مع أن القاعدة تقول إن أماكن التجمهر لابد أن تغلق ، وفرنسا أثناء الاحتلال ظل دور السينما بها تعمل ليل نهار وكأنها لم تحتل ، والطاعون يأخذ المدينة على غرة ، والاحتلال يضرب ضربته فى فرنسا وانجلترا على غرة ودون سابق استعداد لها . وهذا الجزء كتبه « ألبير كامى » سنة ١٩٤٣ ، وفرنسا تئن تحت وطأة العسكرية النازية ، ومع ذلك كان قسيس « وهران » يقول : « يا إخوانى إننا نستحق هذا الوباء » . وهو نفس ما كان يحدث من قساوسة باريس . ونفس ما كان يفعله « تارو » من إعداد فرق الإسعافات الصحية ومقاومة المرض ، هو ما كان يفعله ثوار باريس من تكوين فرق المقاومة السرية . وفكرة الانفصال التى يكتب عنها « كامى » بروعة مذهلة فى « الطاعون » يعانيها هو نفسه أثناء الاحتلال ، فقد ترك زوجته وأمه فى شمال أفريقيا ، وانفصل عنهما ، وعاش بعيداً يحس اللوعة والأسى والقلق .

وفكرة الانفصال تراوده أكثر من مرة ولا تقتصر على « الطاعون » وحدها ، ولكنها تتكرر فى مسرحية « سوء تفاهم » حينما يقول : « اشفقوا بحال من يحبون وتفرق بينهم الأيام » . ، ثم فى « السقوط La Chute » وفى « النفى والمملكة l'Exile et le Royaume » .

ويتشعب الانفصال ، ولا يصبح مجرد انفصال حبيبين ،

فهناك الانفصال الذى يعانيه الإنسان فى شبق دائم للاتحاد بالوجود ، وهو يعانى من انفصاله هذا . و «كامى» تناول فكرة الانفصال من هذه الزاوية فى « أفراح » .

ثم هناك فكرة الانفصال حينما يقتسم الاحتلال بلدا من البلاد ، ويفرق بين الأهل والإخوان ، ويضطر الناس إلى هجرة ديارهم والتجوال فى غربة يدفعهم إليها طلب الرزق او الإرهاب أو التشريد والنفى .

وفكرة الانفصال كما عاناها «البير كامى» ! إبّان الاحتلال، واستقراره فى باريس سنة ١٩٤٥ ، ترتبط بفكرة أخرى ، وهى أن الانفصال يدفع الناس إلى التفكير وإلى العمل . إن الناس قبل معاناة الانفصال يعيشون فى اطمئنان وثقة غبيين ، ولكن الانفصال يوقظهم منهما ويلهب تفكيرهم . ويصف «شيريا Cheria» فى مسرحية « كاليجولا» ، يصف كاليجولا بأنه من الشخصيات التى لديها قدرة دفع الناس إلى التفكير . إن أعضاء مجلس بلاط « كاليجولا » ، وكذلك أهل وهران ، وكامى نفسه ، قبل الطاعون — وهو كاليجولا كذلك — كانوا سعداء مطمئنين ، ولكن الطاعون وكاليجولا يحرمانهم السعادة والأمن والدعة ، فيخرجوا منهما بدرس : أن السعادة موقوتة ، وأنها عرضية » . وعندئذ يبهتون ، ويتوقفون فى اندفاعهم اللاهى ،

يتأملون وضعهم ، ويعيدون النظر فيه . نعم إن الطاعون — وكاليجولا طاعون — يحمل الناس تفكر .

و « الطاعون » رمزية ، بما تقص ، وبما تهدف إليه ، وبما تتوسل به من وسائل لتحقيق أهدافها . وتتخذ الرمزية فى الأدب الجديد شكل الأسطورة mythe . وليست الأسطورة هى تلك القصة القديمة الخرافية ، ولكن الأسطورة كما يعرفها الأدب الجديد هى الفكرة أو الاتجاه — الذى تعتنقه جمهرة من الناس ، ويؤثر فى تفكيرها وفى تصرفاتها . واستعمل الأدب الفرنسى ، بنوع خاص ، الأسطورة القديمة ، وحاول أن يفسرها تفسيراً جديداً يسقط عليه الوضع الراهن ، ويلبسه الشكل القديم . وهو مافعله « سارتر » و « جيرودو » و « أنوى » و « جيد » والآخرون . بل ذهب الأدب الفرنسى إلى أبعد من ذلك ، وخصوصا أدب الرواية ، وحاول خلق أساطير معاصرة ، بأن يضع الإنسان فى موقف لا مع المجتمع ، ولا مع آخرين ، ولا مع الظروف ، أو السياسة ، ولكن مع العالم ، مع الوجود ، أو مع الله ، بأن يعلق على قدر الإنسان ويفسر مصيره ويشرح مأساته . وهو موقف لم يكن يطرقه الأدب ، وخاصة أدب الرواية ، وكان من نصيب الفلسفة ، ولكن الرواية ، وخاصة الرواية الفرنسية ، التحمت بشكل قوى بالفلسفة المعاصرة ، ووجدت فى الأدب الفرنسى ظاهرة جديدة ، هى ظاهرة الأديب الفيلسوف ، وليس « جيد » أو « جيرودو » أو « سارتر » أو « جرييه » أو

« كامى » أو « مالرو » أو « بيكيت » إلا فلاسفة يكتبون أدبا . وعالج النقد الأدبى هذه الظاهرة الجديدة ، ظاهرة علاج الأسطورة فى الأدب الروائى ، أو علاج موقف الإنسان من العالم فى شكل أسطورة ، وأطلق عليها اسم « الرواية الأسطورية Roman - mythe » . وانضم إلى الكتاب السابقين كتاب عالميون من أمثال « ملفيل » و « فوكنر » و « دستويفسكى » و « كافكا » . والتصقت « الرواية الأسطورية » أكثر ما التصقت بكامى ومالرو . ومن الغريب أن يكون هؤلاء الكتاب الذين حاولوا خلق أساطير جديدة هم أنفسهم أكثر الكتاب محاولة لتحطيم الأساطير القديمة ، وخاصة الأساطير المسيحية منها ، وكأنهم يريدون أن يقولوا إن الأساطير القديمة لا يحطمها إلا خلق أساطير جديدة ، واتجاههم إلى الأسطورة لا يفسره إلا علم النفس الحديث الذى كشف عن الميل الطبعى فى الإنسان إلى الأسطورة ، والحياة فى غموضها وفيما تثيره من خيالات عجيبة ، وخوف وقلق وإحساس بالضياع ، وشفقه على حال الإنسان .

وإذا كانت « الطاعون » من الأدب الأسطورى ، فإن « الغريب » كذلك من الأدب الأسطورى . وليست شخصية « ميرسول » إلا شخصية أسطورية لا تقل عن « أوديب » ، فأوديب خلق فى عالم لا يتطابق معه ، فهناك هوة بينه وبين العالم . و « ميرسول » كذلك شخصية ميتافيريقية ، وجدت فى عالم لا تتطابق معه ، بحيث أنها

تشكل فى مواجهة هذا العالم شيئا غريبا عليه ـ لا تمس بالعالم أو لا يحس العالم بها ، ولا تنتمى للعالم ، أو لا ينتمى العالم إليها . ولكن « كامى » عندما يكتب « الطاعون » فإن الطاعون تتحول برمتها إلى رمزية مفرطة ، بحيث تصير من أولها لآخرها وبكل تفاصيلها إحالات تحيل إلى أشياء أخرى ، لدرجة أن « كامى » عندما يريد أن يقدم للرواية يقدم لها مقتبسا عن « دانيال دى فو » .

« يتفق لدى العقل تشبيه نوع من السجن بنوع آخر منه ، وتشبيه أى شىء يوجد حقيقة بشىء غير موجود . بذلك تقف « الطاعون » كأعمق الروايات المعاصرة إغراقا فى الأسطورة وتمثيلا للرواية الأسطورية .

وتستلزم الرواية الأسطورية قراءتها على مستويين . و« كامى » يقول عن « كافكا » إنه يلزم القارىء أن يقرأه مرتين ، مرة وهو يقرأ الرواية كما هى فى ظاهرها ، ومرة ثانية ليقرأ ما بين السطور . ولكننى أعتقد أن قراءة « كافكا » أو « كامى » تستلزم ثلاث قراءات ، مرة لقراءة الظاهر ، ومرة لقراءة الباطن ، ومرة ثالثة لضم الظاهر والباطن والاستمتاع بتأمل طريقة نسج أيهما للظاهر والباطن معا .

ولو أخذنا « الطاعون » بظاهرها لصدمنا فقرها فى الأحداث والشخصيات ، فالرواية تسجيل أمين لتاريخ «الوباء»

من لحظة بعثه ، إلى انتشاره ، إلى مكافحته ، إلى القضاء عليه . وهى فى ظاهرها من هذا النوع الذى يطلقون عليه اسم « التسجيلى » . ولو شئنا أن نضمها إلى الأدب الواقعى لارتباطها الشديد بالواقع لصدق وصف الواقعية عليها ، ولكان خير وصف لها هو الواقعية التسجيلية . وأسلوب الواقعية التسجيلية هو أسلوب السرد الموضوعى المنفصل الفقرات ، والذى يتنقل بسرعة بين الشخصيات والأحداث . ولو قارناه بأسلوب « كامى » فى « الغريب » لكان أسلوب « الغريب » هو الأسلوب الذاتى الذى يعرض عرضا مباشراً لما يجرى من من حوار بين الشخصيات ، أما فى « الطاعون » فنحن لا نقرأ حوار الشخصيات مباشرة ولكننا نقرأ ملخصا للحوار ، أو سرداً له .

والأسلوب الواقعى السردى هو أحسن ما يستطاع من أساليب أدبية مع الرواية الرمزية . فالراوى فى « الطاعون » يمنع القارىء من أن يتمثل نفسه فى شخصيات الرواية ، ويباعد بينه وبين الحدث ، مما يجعل ملكة النقد مستيقظة دائما لدى القارىء ، بحيث ينفذ إليه الرمز مباشرة ، ويطفح على سطحه الواعى أثناء عملية القراءة ، وبذلك ينتقل القارىء من الظاهر إلى الباطن ، أو من المستوى الحرفى للرواية إلى المستوى الاستعارى بسهولة دون أن يفقد الرمز عمقه ، أو تفقد الواقعية تلقائيتها ومباشرتها . ولو تبع « كامى » أسلوبا غير الأسلوب الواقعى التسجيلى لما

احتفظ بعمق رمز « الطاعون » ، فالرمز فى الطاعون من أكثر الرموز بنائية ، ونبه إليه « سارتر » فى نقده للرواية ، ونبه إلى مستوياته الثلاثة - المستوى الشخصى ، والمستوى السياسى ، وأخيرا المستوى الميتافيزيقى - وهكذا تتحد المجالات الثلاثة الإنسانية - الشخصى والاجتماعى والتأملى - وتتجمع فى رمز الطاعون . وبهذه الطريقة يحاول « كامى » ، من خلال روايته ، أن يتواصل مع التجربة الإنسانية كلها .

و«كامى» فى روايته « الغريب » يصدر عن إحساس فلسفى ، ويكتب بروح الرواية المعاصرة ، والأمريكية على وجـــه الخصوص ، وينفصل عن العرف الأخلاقى السائد . وهو يكتب وفى ذهنه دخول تجربة جديدة وإحداث ثورة فى الأدب الفرنسى ، أو التمرد على الوضع الأدبى الروائى الفرنسى . ولما انتهى منها كان ما وصفها به النقاد من أنها « لاروائية » تعبيرا يكاد يكون صادقا .

ويقل اندفاع « كامى » نحو التجريب فى « الطاعون » ، ويتحول « كامى » من التجريب فيها إلى الرمز والأسطورة وهما شكلان أدبيان قديمان تميزت بهما الرواية الرومانسية .

ويزداد تريث « كامى » من جهة التجريب ، ويقوى ميله إلى التزام التقاليد فى روايته الثالثة « السقوط La Chute » ، ويكتبها بضمير المتكلم ، وهو منهج قديم فى الأدب الفرنسى

يندرج تحت ما يسمى « الرواية الشخصية Roman personnel »، وهو نوع من الروايات نجح وما يزال يعمل بنجاح حتى الآن فى البيئة الأدبية الفرنسية منذ القرن السابع عشر حتى الآن .

نحن الآن فى « بار مكسيكوسيتى » بمدينة أمستردام ، وهناك جموع متفرقه هنا وهناك ، منتثرة على الموائد ، وعلى البار الطويل ، وصاحبنا « جان باتيست كلامينس » يجلس ناظراً أمامه ، متفحصاً بين الحين والحين زبائن المحل ، يختار منهم ضحيته الذى سيجلس إليه ويقص عليه قصته . وقصة « جان » هى المرآة التى يجلس أمامها الضحية ، والضحية لن ترى فى المرآة صورة « جان » أو قصة « جان » نفسه ، ولكنها سترى فى القصة ، فى المرآة ، نفسها .

إن « جان » فرنسى ، كان يعمل محاميا ، وكان زلق اللسان قوى البيان ، يحب الفقراء ويشفق عليهم ويدافع عنهم حتى لقد أسمى نفســـه محامى الفقراء . وكان « جان » يسكن باريس ، ويكسب المال الوفير ، ويعيش عن بذخ ، مادى وفكرى . وهو لذلك محط الأنظار ومعقد الآمال ، إذا قال استمع الناس ، وإذا فعل أحنوا هاماتهم ، فهو بالاختصار عمود من أعمـدة المجتمع كما يقولون .

وفى يوم من الأيام يسير « جان » بجوار نهر السين، وقد تأخر الوقت واشتدت الظلمة والتاث البرد ،شاهد امرأة شابة تجرى و تلق

بنفسها من فوق الكوبرى . وانعقد لسان « جان » ، لم يتكلم ، لم يصرخ أو يستغيث . وقف صامتا ونظر مبهوتا ، ثم سار فى طريقه يهز رأسه ولا يلوى على شىء .

وسمع صوت ارتطام جسد المرأة بالماء ، وانصت إلى صراخها وهى تقاوم الموت ، والأخير يعصرها بين ذراعيه عصرا ، ويخمد فيها أنفاس الحياة ، ولم يهتز أو يضرب له قلب أو ينفعل به عصب ، وذهب وأوغل فى المسير وفى الظلام . ولكنه سرعان ما أفاق إلى ماصنع ، ونظر حوله يسترق خطى نفسه . هل كان هو الذى فعل مافعل ؟ هل كان هو « جان » بابتيست كلامينس « الذى سد أذنيه، وكمم فمه ، وأطبق على ذراعيه ، وقيد قدميه كى لا ينقذ الغريقة المنتحرة ؟ محال . ليس هو نفسه . وينفصل عن نفسه ويحاكم نفسه ، وما أبأس أن يحاكم محامى نفسه ، وما أبشع أن يدينها ، ويتكشف له ذات يوم أنه مدلس وغشاش ، وأنه واجهة تضحك على الناس . ومن العجيب أنه هو نفسه خدع بأمرها وواقع فيما وقع فيه الآخرون ، وكان يظن « جان بابتيست كلامينس» شخصية نقية خيرة. لم يكن « جان » يصنع الخير إلا لأن الناس كانت ترقبه . كان يفعل الخير وهناك شهود على فعله الخير ، ولكن أمام نفسه ، أمام ضميره ، أمام ذاته ، لم يكن يهمه فعل الخير . وأوقف نفسه أمام ذاته ، وبدأ يحاكمها ، ويدينها ، ويجردها من احترامها لنفسها ، ومن مهنتها ، وقدراتها العقلية . وانسحب من المحاماة . وحكم على نفسه بالنفى . وحط

رحاله فى أمستردام ، وفى بار « مكسيكوسيتى » ، يعب فيه الخمر ويحكى قصة نفسه للرجال ، يدينهم فى نفسه ، ويقف موقف القاضى المذنب الذى يحس الذنب ويحاكم نفسه فيمارس القضاء ، ويخلص إلى إدانة الناس والحياة .

« والسقوط » هى ممارسة قضاء النفس Juge - pénitent ، وإدانتها وإعلان ذنبها ، والوقوف منها موقف الدائن فى حضور غريب ، هو شاهد ومدين فى نفس الوقت .

وتقع أحداث « الغريب » و « الطاعون » فى الجزائر ووهران ، أو فى شمال إفريقيا ، ولكن أحداث « السقوط » تقع فى امستردام . و « كامى » يغير المناخ الحدثى للقصة لأنه يغير المناخ الأخلاقى . ومناخ « الغريب » هو الصفاء — الجو النفسى الصافى ، و « الطاعون » هو التمرد ، العاصفة التى تقتلع وتزهق وتدمر ، و « السقوط » هو الضباب النفسى والإظلام والشك والذنب .

و « كامى » يؤمن بالإنسانية فى « الغريب » و «الطاعون» ، ويعتقد فى طهر قلب الإنسان وبراءة مقصده ، ولكنه فى « السقوط » يراجع رأيه ، ويناقش إيمانه . إن « السقوط » تصفية حساب « كامى » مع مايسميه « البراءة » . ولذلك فإن « ميرسول » فى « الغريب » يصرخ فى القسيس فى زنزانته معلنا رأيه فى الحياة والآخرة . « ميرسول » يعلن إفلاس المسيحية . و «تارو» فى « الطاعون» يتقدم على «ميرسول» ، «ميرسول»

يريد أن يعيش وكفى . ولكن « تارو » يريد أن يكون قديسا ، دون أن يؤمن بآلهة un saint sans dieu، أما « كلامينس » فهو خطوة على الاثنين .

إن « كلامينس » لا ينفعل مع أحد ولا يشارك أحداً . إنه يحادث شخصية وهمية حديثا من طرف واحد . وحديثه كحديث المتحدث فى التليفون . إنك تسمع المتحدث الذى يتحدث أمامك ، ولكنك لا تسمع المتحدث الذى على الطرف الآخر . و « كلامينس » يتحدث بهذه الطريقة ، وعلينا أن نكمل بقية الحديث ، ونفهم ماذا يعنى ، وإلى ماذا يشير . وهو منهج نستخدمه فى المسرح عندما نقدم محادثة تليفونية بين اثنين أحدهما على المسرح والآخر غائب . والنتيجة أن الحوار فى الرواية هو حوار كامل بين اثنين ، ولكنه انضغط إلى حوار من طرف واحد هو الطرف الظاهر ، أما الطرف الثانى فأصبح باطنا أو غير ظاهر ولكنه مفهوم .

ويبدو منهج « كامى » الذى يضغط فيه الحوار إلى المونولوج ، كأن « كامى » يريد به أن يقول إن النرجسية هى الطابع الإنسانى لأغلب الناس ، حتى أنهم ينسحبون من الديالوج إلى المونولوج ، أو من الحديث مع الناس إلى الحديث مع أنفسهم ، أو من إعطاء جزء من أنفسهم للناس إلى الاحتفاظ بجميع نفوسهم لأنفسهم . إن الشخص الآخر أو المحدث الآخر يصير هو المتحدث نفسه ، وكأن « كلامينس » يعترف لنفسه ، ويصبح صوته ، من وسيلة

تنقل فكره ووجدانه الآخر ، إلى نفى للوسيلة ، إلى صدى . إن صوته يتجوف ويرن . والرنين هو إجابته على نفسه . كأنة صادر من جهاز تسجيل . كأنه يستجوب نفسه ، ومن ثم يصبح هو قاضى نفسه ، والتائب إلى نفسه . ويثير منهج « كامى » الشك فى السلوك الإنسانى : يحيطه بالغموض . والغموض يثير الشك فى قدرة الإنسان على تحقيق مثله العليا ، بل وعلى وجود هذه المثل أصلا ، وينسحب الشك على الوجود كله ويصير جزءا من نسيج الوجود ، ويعلن « كلامينس » أن العالم غامض فى جوهره .

وهذا المنهج نفسه يقيم مدرسة أدبية فى فرنسا ، وتتأثر به مجموعة « الرواية الجديدة le noveau Roman » وخاصة « ناتالى ساروت Natalie Saraute » عندما تتحدث عن « عصر الشك » . ويلخص « كلامينس » إتجاه العصر كله عندما يقول إننا لو توقفنا عن أن تكون موضوعا للشك فإن ذلك يعنى أننا لم نعد نوجد . وإذا صار الوجود غامضا وغير مؤكد ، فإننا نبدأ فى رفض فكرة البراءة ، ويتورط كل الناس فى الشك ، ويصمهم الذنب ، ويبدو كما لو كانت الدائرة قد أعيد دورانها إلى الخلف دورة كاملة ، وأننا عدنا من جديد إلى المسيحية ، ولكن « كلامينس » ينفى عودته إلى المسيحية ، بأن يدين المسيح نفسه ولا يخليه من الذنب . إن المسيح هو سبب ذبح المسيحيين وقتل هؤلاء الأبرياء السذج ، وعندما كان طفلا كان جنود « هيرود » يقتلون الأطفال اليهود ، وهربته أمه إلى مصر ، وعاد

من مصر شابا بعقدة « الجريمة بلا مبرر » ، أو « الجريمة التى ترتكب فى حق الأبرياء » ، فارسها مباشرة أو غير مباشرة عليهم، بأن ورطهم فاستحقوا الجريمة . لقد عاش « جان » فى باريس ، «وسقط» . كان فى جنة عدن قبل أن يسقط . ولما سقط رحل إلى الصحراء — إلى أمستردام . وهو هناك « يوحنا المعمدان » . لم يكن عبثا أن يتسمى باسم « يوحنا المعمدان Jean - Baptiste » إنه يبشر الناس فى أمستردام ، وسط الضباب والحجارة ومزالق الماء . وحينئذ يختلط الغموض بالسقوط ، ويصبح الإنسان لا مجرد الذى سقط وانتهى ، ولكنه دائم السقوط ، فى الظلام ، فى الغموض، داخل غموض ، وإلى غموض . ويستمر سقوطه كأنه ينزلق إلى أعماق لا تنتهى — بلا قاع — كأنما هو فى كابوس ، ويتهول كل شىء ، لا يكون شكله ، كأنما هو سريالى ، كأنما هو بلا شكل . يصبح كل شىء غير مؤكد ، ولا شىء مؤكداً إلا السقوط . لا راحة ولا استقرار . هناك فقط حركة مستمرة دوارة — تنزلق وتصر وتتسرب وترفد وتتحول إلى ملايين الخطوط — ملايين النقط — ملايين الاتجاهات . وأنا — الإنسان — إلى أين المصير ؟ — إلى أين المفر ؟ — أين أنظر ؟ وأين لا أنظر ؟ .. وأين أتجه؟ لا أدرى — سوى أن أتكلم وبسرعة. أثرثر . الثرثرة توقف الانزلاق . تقلل السقوط . لذلك يثرثر « كلامينس » ، وتصبح الثرثرة ضرورة بالنسبة إليه . إنها ضرورة الأنبياء ، وأشباه الأنبياء أو أدعياء الأنبياء . الكلام ظاهرة

اليأس . ويتكلم « كلامينس » كالماكينة — كالآله . فهل يتوقف ؟ أبدا . « لقد فات الأوان ، والأوان دائما يفوت ، لحسن الحظ ! »

* * *

وفات الأوان « ألبير كامى » . كان قد حاول أن لا يتكلم ، واستمرت محاولته قرابة خمس سنوات طـــويلة ، كان فيها « الصنايعى » « جيلبرت جوناس » الذى وصفه فى قصته القصيرة « الفنان يعمل » . وحاول أن يقطع لسانه مثلما فعل مع بطل بطل قصته « الصابئ » . قطع لسانه ولـكنه لم يستطيع أن يقطع لسان عقله . كان له لسان يتحدث به عقله ، ولـكنه لا ينتج كلمات بل أفكاراً . وكان هذا هو حال « كامى » قبل « السقوط » . استمر خمس سنوات طويلة يخرج للناس لسان عقله ويحاول أن يتكلم بلسان الآخرين . وكانت فترة مارس فيها إعـداد قصص الغير للمسرح ، وكتابة ست قصص قصيرة نشرها فى كتاب واحـد « النفى والمملكة » ، وبعض المقدمات ، ومجمـــوعة مقالات « الصيف » و « Actuelles » وبعض المترجمات .

وكان « كامى » يبدو مجدبا ، أو أنه قد أجـدب ، ولـكنه وصف هذه الفترة فى مقالاته « الصيف » « فى وسط الشتاء ، يوجد داخلى صيف لا ينهزم » ، ومن ثم أطلق على هذه المقالات اسم « الصيف » . أحزنه يأس الحياة ، ولـكن مع ذلك لم يستطع أن يخون حلاوتها . « نعم هناك جمال . وهناك بؤس ، ومهما

كانت عيونى كبشر أو ككاتب فلن أخون أحدهما لمصلحة الاخر».

كان فى هذه الفترة كثير الشبه بفنانه « جيلبرت جو ناس »، وكان «جيلبرت » يتلمس العذر للفنانين ، وبطريقة غير مباشرة لنفسه، عندما يقول : « أعذروا الفنانين ، هذا هو حالهم ، إنهم غير متأكدين من وجودهم — حتى أشهرهم ، لذلك فهم يبحثون عما يثبت لهم أنهم موجودون ، ومن ثم يدينون ويلعنون ، وفعلهم هذا يعطيهم قوة ، فيبدأ إحساسهم بالوجود . إنهم وحيدون جدا . »

ويسألونه : « وماذا عن نفك ـ هل أنت موجود ؟ » فيجيب — « لا لست متأكدا من وجودى . ولكنى يوما سأوجد . أنا متأكد من ذلك . » وعندما يوجد « جيلبرت » ينتهى كفنان . إنه إما أن يعيش الحياه أو يعيش الفن . وقد أختار الآن أن يعيش الحياة فابتعد عن الفن .

ويقف فنان ليرسمه . ويسألون الفنان ما اسم صورتك فيقول : إنها — الفنان يعمل .. ويميل فنان آخر ويهمس فى أذن صديق جيلبرت : إنها النهاية !

راتو : النهاية ؟ !

الفنان : نعم . النجاح . لقد انتهى . عندما ينتهى الفنان يصوره الناس ليعلقوه فى المتاحف ! »

وكان « كامى » فى هذه الفترة قد نجح وعاش النجاح ، عاش الحياة ، ومن ثم انسحب عنه الفن والفكر . ولم يكتب فى هذه الفترة إلا كتابات استطيع أن أضيع عليها « تيكيت » « solidaire أو solitaire » ، وهو نفس التيكيت الذى وضعه « جيلبرت » على لوحته الأخيرة عندما أفلس — « الوحيد » أو « المتضامن » ، بمعنى المتضامع مع زمنه عنـــدما يكون فى قمة الوحدة .

وفى اعتقادى ـ موضوعيا ـ أن « الصيف » أو « المقدمات » أو مجموعة القصص القصيرة التى كتبها « كامى » ، لم يكن فيها ما يستحق أن ينسب « لكامى » الذى قدم لنا « الغريب » و « الطاعون » و « العادلون » و « كاليجولا » وسوء تفاهم » .

وليست الفكرة التى تدور حولها مجموعة قصصه القصيرة إلا ترديدا لفكرة الانفصال . وتتميز القصص كلها بأسلوبها الأدبى الرفيع . والأسلوب هو مشكلة « كامى » ، فهو دائم البحث عن الأسلوب ، بخلاف « سارتر » الذى لا يتحرج كثيرا فى أسلوبه .

وشخصيات القصص تختلف عن شخصيات أعماله الكبرى . ونحن لا نجد فيها أمثال « ريو » أو « تارو » أو « كلامينس » أو « كاليجولا » أو « مارتا » . هؤلاء ليسوا كالبشر . إنهم فوق البشر ، لأنهم يعون التجربة التى يعيشونها ، والبشر لا يفعلون

فعلهم . ولكننا عندما نقرأ القصص نقابل « بشرا » . هناك « جانين » و « دازو » و « يفار » و « داراست » ، وكلهم بنى آدميين يحلمون ويجوعون ويحبون ويتمنون .

وتقع ثلاث قصص من الست فى الجزائر نفسها حيث ينبع إلهام « البير كامى » الحقيقى . وتختلف شخصيات هذه القصص الثلاث عن « البرابرة السعداء » فى « الصيف فى الجزائر » . هؤلاء يؤرقهم السن وتضجرهم السياسة .

وتتنوع أساليب « كامى » فى القصص ، فهى وصفية مليئة بالصور فى « la Femme adultére » و « la Pierre qui pousse » ، نابعة من الشعور فى « le Renégat » ، فكهة عصبية فى « l'Artiste au Travail » ، بسيطة مباشرة فى « les Muets » و « l'Hote » .

وتضم قصته الأولى « العاهرة la Femme adultére » شخصيتين اثنتين . « جانين » وزوجها « مارسيل » . ويعمل « ماريسيل » بالتجارة ، وينتقل بين مختلف ربوع الجزائر . وفى رحلة من رحلاته يتوقفان ليشهدا مدينة الخيام التى يسكنها العرب الرحل على مشارف الصحراء ، وتحس « جانين » أن حياة هؤلاء البدو هى الحياة المنطلقة ذات الشخصية التى كان يجب أن تكون لها . وفى الليل تتسلل من جواز زوجها وتذهب إلى هناك ، وتعطى نفسها لليل ، وترقد على ظهرها والسماء من فوقها

تطبق عليها وتأخذها كلها . وقطرات الفجر تساقط وتملأها . وتفتح « جانين » نفسها ، وترتفع حرارتها في موجات متصلة تبلغ فمها وتملأه بالآهات ، ثم تحس راحة وسلاما ، وتشعر بتكاملها . لقد أتمت جماعها ، فتبكى من الخلاص ، وتعود إلى زوجها وتنام إلى جواره . وعندما يستيقظ ويسألها عن بكائها لا تجيب إلا : « لا شيء يا عزيزى . لاشيء أبدا » .

والقصة برمتها ، كما نرى ، تشبه قصص « د . ه . لورنس » في روحها وتجربتها الجنسية بالطبيعة .

وكتب « كامى » قصته الثانية « الصابىء le Rénegat » بأسلوب « تداعى الوعى أو Stream - of - consciousness » ، وهو أسلوب لم ينشأ في فرنسا ، ولكنه نشأ في انجلترا وأمريكا وأعجب به « كامى » عند « فوكنر » . وقلده في هذه القصة في صورة « فلا شباك » مستمر ، واعترافات .

والقصة لمبشر دينى آمن بالمسيحية ، لا لأنه يؤمن بالمسيحية بل لأنه كان يعبد القوة ، وكان يريد الناس أن تحس القوة فيه ، أن تعبد الإله فيه ، أن تشير إليه كممثل الإله . وهو يذهب إلى مكان ما في أفريقيا يبشر بالمسيحية ، ولكن الأهالى يمسكون به ويسجنونه ، ويقطعون لسانه ويخصونه . كان إلههم إله شر خالص . وتحول إلى عبارة هذا الإله . وجد أن الرب لا يمكن إلا أن يكون شراً ما دام قد خلق أمثال هؤلاء الناس ، وأن إلههم أصدق من

إله المسيحيين . ويصمم على خدمة الإله الجديد ، وعلى أن يقتل المبشر القادم ليخلص الإله الجديد من شره . ويحصل على بندقية ويكمن له ، ، ثم يطلق عليه النار ، ولكن الأهالى يقبضون عليه . لقد أدى عنهم ما كانوا سيؤدونه ، وألصقوا دم المبشر الأبيض برجل أبيض مثله ، وأبرأوا أنفسهم أمام جنود دولة المبشر المسلحين .

ومن العجيب أن يسمى « كامى » إله المتوحشين الإله «رع» الإله المصرى القديم ، أو إله الشمس . ولم يكن « رع » إلها شريرا ، بل كان إله خصب ونماء ، عبده « اخناتون » فى بدء توحيده ، واستمر لحقب طويله يلهم مصر والمصريين التقدم والخلود والعظمه . غير أن دافع « كامى » إلى ذلك إنما كان لتصوير انقلاب المبشر من عبادة «الرب» إلى عبادة «رع» ، لأن « رع » إله قوة ، والمبشر كان يعبد القوة فى آلهته ، وآلهته آلهه قوة ، و « كامى » يريد أن يقول إن كل الآلهة آلهة قوة ، سواء كانت مسيحية أو وحشية ، وإن الانسان الذى يتمرد تمردا تاما ويتحرر تحررا تاما ، إنما يخطو الخطوات الأولى نحو الطغيان والمطلق ، وهو ما يفسر انضمام المسيحيين إلى الشيوعية وعبادة القوة عندما يصبأون .

وفى « الصامتون les Muets » يضرب عمال إحدى الورش عن العمل عندما يخفض صاحب العمل أجورهم لكساد فى صناعة

البراميل، ويستمرون فى الإضراب عشرين يوما ؛ ثم لا يجدون مفرا من العودة بنفس الأوضاع السابقه فيعودون ، ولكنهم فى مواجهة صاحب العمل يصمتون ، ويصرون على الصمت . وفى المساء تحضر عربه إسعاف لتحمل ابنة صاحب العمل للمستشفى . فينظر « الصامتون » لبعضهم البعض واصاحب العمل . لقد ذاب ما بينهم من حقد إزاءه حيال هذه المصيبة ، ولكنهم لا يستطيعون رغم ذلك كسر الصمت الذى يغشى حضورهم معه . ويستخدم « كامى » فى تصوير هذه العلاقه منهج « جيمس جويس » الذى يستخدمه فى روايته « أهالى دبلن The Dubliners » .

والقصة من أكثر قصص « كامى » تشاؤما فى تصوير يأس الاتصال بالناس وإغراقاً فى رسم العزله وفكرة الانفصال .

وقصته « الصامتون les Muets» و « الضيف l'Hote » هما من قصص الأدب الملتزم Litérature engagé . وهما وصف للموقف الذى وعاه « كامى » جيدا فى الجزائر ، وكان خاله نفسه يعمل فى صناعة البراميل . أما « الضيف » فهى رأيه فى المشكلة الجزائرية ، هذا الرأى الذى التزمة حتى آخر أيام حياته .

وبطل القصة «دارو» ناظر إحدى المدارس الفرنسية ،جاءه يوما أحد جنود الجندرمة بعربى قيل إنه قتل أحد أبناء عمومته فى شجار عائلى . وطلب منه الشرطى أن يحرس العربى جيدا

ويوصله لقسم البوليس الذى يبعد خمسة عشر ميلا عن القرية التى التى هم فيها ، خوفا من إثاره الشغب بإبقائه حتى يحضر جنود المدينه ويأخذونه بأنفسهم .

وكان «دارو» يحس الوحدة ، ويشعر بالعزلة . وهو يحب بلده الجزائر ولا ترضى عنها بديلا ، لكنه مع ذلك يحس العزلة . وفى الليل رفض أن يقيد العربى بالسلاسل ، وأعطاه طعاما ، وهيأ له فرصة الهرب . ولكن العربى لم يهرب . وعندما تأهبا فى طريقهما إلى المدينة ، وبينما كانا فى وسط الطريق ، خيّره بين الذهاب إلى المدينه حيث ينتظره السجن ،أو الهرب عبر الصحراء ، وأدار له ظهره ، ولما استدار ينظر أى الاتجاهين أخذ وجده يسير إلى المدينه . ومع ذلك فإن « دارو » عندما يعود إلى المدرسة يجد هذه العبارة منقوشة على السبورة . « لقد أسلمت أخانا . . ستدفع الثمن . . » وتنتهى القصة « وكامى » يقول . . كان «دارو» وحيدا فى هذا البلد المتسع الذى أحبه كثيرا .

« والضيف » قصة عن سوء التفاهم ، وهى أكثر تعبيرا عن سوء التفاهم من مسرحية «سوء تفاهم» التى كتبها البير كامى . ويحاول « دارو » أن يصنع الخير ، وهو يمثل الجانب الحسن من الحكم الفرنسى ، ويوزع القمح الفرنسى أثناء المجاعة ، ويأسف على جريمه العربى . ومع ذلك فالعربى لا يفهم أن الأوربى فى استطاعته أن يهيأ له فرصة هرب ، وأنه فى إمكانه أن يساعده على

تحرير نفسه، وهو يرفض أن يعيش فى رحابة الفكر، ويأبى إلا أن يستمر فى الضيق الفكرى والمكانى اللذين تعودهما ، ولا يتخيل أنه يستطيع أن يترك أهل قريته ويعيش بعيداً عنهم .

وتنتهى مجموعـــة « النفى والمملكة » بقصتـــه « la Pierre qui pousse » . وبطل القصة « داراست » مهندس فرنسى مل العيش فى أوربا ، ورحل إلى مدينة برازيلية يساعد فى بناء خزان بها . ويمـارس « داراست » برحلته تلك فكرة الفراق ، ولكنه يحلها بأن يعمل فى خدمة الإنسان لبناء الخزان. ومع ذلك فالعمل فى خدمة الإنسان لم يشبعه ، ولكى يهرب من الفراق أو العزلة فإنه يصـــادق طباخ إحدى السفن . وكان هذا الطباخ قد تواجد فى سفينة كادت تغرق فى يوم من الأيام ، وأقسم إن نجا أن يحمل حجرا على رأسه من المكان الذى يكون فيه الحجر العجيب إلى مدفن أحد القديسين فى مهرجان هذا القديس .

وفى يوم الاحتفال بمهرجان القديس يرقص الطباخ حتى ينهك نفسه ولا يستطيع حمل الحجر ، فيحمله عنه « داراست » فوق رأسه ويسير به حتى منزل الطباخ ، ويضعه بين يدى أسرته المجتمعة ، والأسرة تنظر إليه ثم تفسح له مكانا بينهم فقد صار واحداً منهم . لقد هزم « داراست » عنصر الفراق والعزلة . استطاع أن يكسر الوحدة التى يعيش فيها ، بأن تعاون مع إنسان. واستطاع « داراست » كذلك أن يجد طريقه بين أفراد أسرة

الطباخ ، بأن أدى هذا العمل الأبسورد ، وهو حمل الحجر إلى إلى مسافة ما ، مثلما فعل « سيسيف » من قبل ، ولكن ليس بلا نتيجة . إن « سيسيف » حقق التمرد بحمل الحجر وتحدى الآلهة رغم علمه بعبث فعله ، و « داراست » حمل الحجر رغم علمه بعبث فعله ، ولكنه أكتسب صـــداقة جماعة من الناس ، ولم يعد خارجا عليها ، ولكنه أصبح منها . وهذه الجماعة هى أسرة الطباخ ، وليست أهل المدينة البرازيلية ، أو المجتمع الأوروبى . و «داراست» لا يستطيع أن يكون واحدا من أهل البرازيل ، لأنهم منهمكون فى الرقص ، وهو لا يستطيع أن يلغى ذكاءه وينضم إليهم فى رقصهم الذى ينسون فيه شخصيتهم ، ويذيبونها فى حركاته . الإنسان فى حاجة إلى شخصيته وإلى كل قدرة من قدراته ، لا أن يفقدها أو يذيبها فى شيء ما . وبالمثل فى المجتمع الأوروبى . إن « داراست » يرفض المجتمع الأوروبى لأنه مجتمع لا يكون فيه الفرد إلا إما تاجرا أو شرطيا .

ويختار «داراست» أن يكون « Solitaire » و « Solidaire » أى متوحداً ، ومشاركا الآخرين نضالهم فى نفس الوقت . لقد صار «سيسيف» مع اختلاف واحد : هو أنه يخدم البشر ، لا مجرد التحدى العقيم غير المنتج . و « داراست » يذهب ليزور الحجر العجيب فى المدينـــه . وكان هـذا الحجر عبارة عن بروز من صخرة ضخمة ، قيل إنه يكبر سنويا

ويزداد حجماً ، ومن هنا تتخذ القصة اسمها « الحجر الذى يكبر » . والناس تزور الحجر سنوياً و تقتطع منه قطعة تبركا . « وداراست » يرقب الناس وهى تفعل ذلك . ولكن « داراست » لا يقتطع قطعة ويكتفى بما فعل . إن « داراست» يحمل الحجر عن صديقه، ويضعه على رأسه ويسير به . وليس قبول « داراست » حمل الحجر هو قبول وتسليم بالإلهيات أو الأساطير الربانية التى يؤمن بها الطباخ . وإنما قبوله حمل الحجر دليل على رغبته فى خدمة البشر . ولو تأملناها لوجدناها خدمة غير معقولة ، أو عابثة ، ولكنها ذات دلالة مع ذلك ، هى أنها خدمة فعلا فى حدود إيمان الناس .

وكما قلت لم تكن قصص المجموعة بالشىء الجديد ، أو الشىء الذى عرف عند « كامى » فى أعماله الأخرى الكبرى ، وكلها ما عدا هذه القصص والمترجمات والمقدمات أعمال كبرى . وهى تكرار فى معالجة موضوعات « كامى » فى الفراق والوحدة والتمرد والتجربة الفيزيقية وعرضية العالم ، ولكنها مع ذلك فترة كان لابد منها كى يستعد فيها « كامى » لكتابة شىء ضخم . وكان « كامى » فعلا يعد شيئاً ضخماً أعطاه مؤقتاً إسم « الرجل الأول Le Premier Homme » . وتدور فكرة الرواية حول إنسان بدائى جداً ، لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، ولم يحتك بأية حضارة ، وليست له تجارب فيها . ومع ذلك فهذا الإنسان يكتشف معنى الحياة. وفكرة الرواية كما نرى فكرة معادة

ولكن قبل كل شيء ، وبعد كل شيء ، هل تحت الشمس من جديد ؟! إن الجديد هو المعالجة . هو أسلوب الكاتب نفسه ، وفلسفته التي يؤسس عليها هذا القديم الجديد . وكان « كامى » خير كاتب ينفذ بفنه إلى سويداء القلوب وخلجات الصدور وهمسات العقول ، ويقدم لنا أدباً هو الفن الخالص الذى مهما انتقده النقاد فلسفياً ، فإنهم يتفقون إزاءه جميعاً على روعته أدبيا ، روعة تأخذ بالمجامع مما استحق عليها جائزة « نوبل » عن جدارة ، وهو اعتراف قد يكون فيه بعض التقدير ، ولكنه ليس كل التقدير ، فالتقدير الحقيقي هو أن نقرأ الكاتب ، ونعيش معه ، ونكسر هذه الوحدة التى طالما شكى منها وخلدها ، ونعطيه ما أحبه وطالب به ... وهو « المشاركة » . أو نكون معه متوحدين وشركاء فى نفس الوقت . . Solidaire - Solitaire !!

* * *

الفصل السادس

المسرح عندى هو أعظم الفنون

* * *

« ... إن المسرح عندى هو العالم مصغراً ، أو هو العالم وقد أعيد تنظيمه وصيغ من جديد فى وحدة وتناسق . والمسرح يقف فى مواجهة العالم كنقيض ، ولكنه رغم ذلك وبعد ذلك هو العـــالم » .

« البير كامى »

* * *

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية فى أوربا سنوات خصب للأدب العالمى ، شهد فيها العالم ظهور أدباء مسرحيين جدد نبغوا فى فن المسرحية واستمروا بعد ذلك فى الكتابة للمسرح ، وأدباء كتبوا إبان فترة الحرب ولم يعودوا لتجربة المسرح مرة أخرى ، وأدباء استمروا فى الكتابة ولكنهم كانوا قليلى الإنتاج . ومن الأولين « جان بول سارتر » ، ومن الأواسط « سيمون دى بوفوار » ، ومن الأخيرين « أندريه موورياك »

وفى تلك الفترة ، فترة الحرب ، شهد العالم ظهور مدارس

فنية جديدة فى الإخراج والتمثيل ، برز فيها « جان مارشا » و «مارسل هيران» و « أنديه بارساك » و « ماريا سيزاريه » و « سيرج ريجيانى » . ونجح مسرح « جان ڤيلار » الشعبي أيما نجاح (استقال منه الآن للأسف) ، وتأكد فن « جان لوى بارو » و « لوى جوڤيه » .

ولم تكن هذه المدارس لتظهر وتبرز لولا أن المناخ الفكرى كان مستعداً لها وأفرخها ودفعها إلى ما اندفعت إليه ، فأثرت وتأثرت بمناهج التأليف ومحتوياته ، وكانت باريس وقتها مجالا تعصف فيه تيارات الوجودية والسريالية واللامعقولية وما فوق الواقعية أو الباتافيزيقية ، ولم يكن من المستحيل إلا أن ينتج هذا المناخ تجارب مثمرة عظيمة لها آثارها الكبرى فى الفكر المسرحى الإنسانى .

« وكامى » مارس التمثيـل والإخراج للمسرح بمسرح « العمال » فى الجزائر ، ثم بنفس المسرح عندما سمى مسرح « الإكيب » . واشترك مع الفريق كله فى تأليف مسرحية « ثورة الأستوريين » ، وكان النصيب الأوفى فيهـــا « لكامى » . واشترك كذلك فى التمثيل مع فريق راديو الجزائر ، وطاف أنحاء الجزائر ، ومثل روائع المسرح العالمى ، وقام بدور الفتى الأول فى كثير من المسرحيات .

وفى سنة ١٩٣٨ أعد مسرحية من تأليفه الخاص ليمثلها

فريق الإكيب ، وكان « كامى » يزمع أنْ يلعب فيها الدور الأول . ولم تكن هذه المسرحية سوى « كاليجولا » ، ولكن الفريق لم تتيسر له إمكانيات إخراجها ، ولم تكن الظروف السياسية فى الجزائر تسمح بتقديمها ، ومن ثم تأجل تمثيلها ، وقدر لهذا التأجيل أن يستمر حتى سبتمبر عام ١٩٤٥ .

وكان حلم « كامى » أن تمثل له مسرحية على أحد مسارح باريس ، وأن يقوم بتمثيلها ممثلون محترفون ممن كان يسمع عنهم وتردد الصحف أسماءهم . وكتب « كامى » « سوء التفاهم Le Malentendu » وانتهى منها سنة ١٩٤٣ ، وكان وقتها يسكن ليون ، مدينة يغطيها الضباب وتتخللها شوارع كئيبة وحوانيت بائسة ، ولا تشيع الابتسامة على وجوه الناس فيها . إنما عيونهم ساهمة كأنها تضمر بين جفونها عزم أصحابها على ارتكاب جريمة قتل أو جرائم قتل ، وزاد من كآبتهم ما يرتديه العمال فيها من أقبية سوداء أو زرقاء طوال النهار ومع تباشير الغروب فى روحاتهم . وكان أغلب أهلها من العمال .

وعندما كتب « كامى » « الغريب » و « أسطورة سيسيف » ، ونال بسببهما شهرة واسعة وتحدثت الصحافة عنه ، رأى أن الفرصة مواتية ليكتب للمسرح . ولم يكن « كامى » يعتبر نفسه كاتبا روائيا ، فكامى بحكم دراسته الفلسفية يعتبر من كتاب المقالات ، وكتبه « أفراح » و « الظهر والوجه » و « أسطورة سيسيف » و « المتمرد » مقالات فى الفلسفة

والأدب . وهو بحكم حبه للتمثيل والإخراج فنان متخصص فى المسرح ، فإذا أدمجنا موهبته ككاتب وممثل ومخرج ، لخرجنا من المزج بكاتب مسرحى . وإذا كان كامى قد كتب للرواية ، فإنما كان ذلك لأنه كان يعتبر نفسه فى مرحلة يعد فيها نفسه للكتابة الحقيقية ، هى الكتابة المسرح ، من أجل ذلك يقول جملته المشهورة : « المسرح عندى هو أعظم الفنون » .

ومسرحية « سوء التفاهم » ورد ذكر موضوعها فى فقرة قصيرة فى الجزء الثانى من روايته « الغريب » . فعندما يقبضون على « ميرسول » ويسجنونه ، ولا يجد ما يفعله فى الأربعة والعشرين ساعة التى فى اليوم ، ينام ثمانى عشرة ساعة منها ، ويأكل ويقرأ قصة التشيكى فى الست ساعات الباقية .

وقصه التشيكى وجدها فى صحيفة ملصوقة أسفل الحصيرة التى ينام عليها ، مكتوبة بحروف باهتة .

وطبعا لم يجد « كامى » القصة فى قمر حصيرة أو غيره ، وإنما القصة من تأليفه ، وكان يزمع أن يجعل مكان حدوثها « ليون » ولكنه جعله تشيكوسلوفاكيا . كان قد زار تشيكوسوفاكيا وخرج من زيارته بتجربة مريرة فى الوحدة والعزلة عندما يوجد الإنسان فى بلد لا يعرف أحداً فيه ، ولا يعرف لغة أهله ، وتتحول الكلمات والشفاه فيه إلى إيماءات وأصوات لا معنى لها .

و تدور « سوء التفاهم » حول بطلها «جان» و « جان » لما كان صبيا هرب من أهله ، وارتحل إلى العالم الفسيح يجرب حظه ، وعاد بعد أن صار رجلا و كون ثروة ، وتزوج وأنجب طفلة . عاد ليبحث عن أمه وأخته ، ولـكنه لا يكشف لهما عن شخصيته ، فتقتلانه طمعا فيما معه من مال ، و تلقيان به فى النهر . وفى الصباح تكشف لهما زوجته ، التى كان قد أنزلها فى فندق غير الفندق الذى تمتلكه أمه والذى نزل فيه ، عن شخصية ابنهما جان ، و تنتحر الأم ولـكن « مارتا » الأخت تقف كالعملاقة تصرخ بأعلى صوتها : لا فائدة من أى شىء . لقـــد خدعنا ! ما فائدة هذه الرغبات التى تستعر فينا وتمزق أرواحنا ؟ لمـاذا نصرخ من أجل البحر أو الحب ؟ ما الفائدة ! إن زوجك يعرف الآن الجواب : القبر حيث سنرقد إلى جوار بعضنا البعض فى النهاية ، وعندئذ ستضحكين من ذكرى هذا اليوم . إن أى حزن لن يساوى الظلم الذى هو نصيب الإنسان . خذيها نصيحة منى : إصنعى كما يصنع الله . إنه أصم لـكل دعاء أو رجاء . كونى صماء أنت أيضاً . إن سعادة الله فى صممه فلتـكونى صماء أنت أيضاً ، ولتسعدى بصممك وليكن قلبك حجرا . »

و تتحول « ماريا » الزوجة كالتائهة . هذا شىء جديد عليها . شىء قد غمرها فجأة وأغرقها فى تياره . و تتلفت باحثة عن النجاة ، و تتعلق بقشة . تتعلق بشيخ أصم يعمل « بارمان » ، لا يجيب

على أحد ولا يتدخل فى شىء . وتسأله العون ، النجاة . ويصرخ فيها الرجل . تكلم لأول مرة . نطق . نظر فى عينها وهى تسأله النجدة وتلح فى طلبها ثم أجاب : لا ... وينزل الستار .

ونتساءل : لا يمكن أن يكون « كامى » قد وضع قصة التشيكى فى « الغريب » للاسبب ، فما هو سبب وجود القصة فى الجزء الثانى من الرواية ؟ ونحن نجد أن «ميرسول» لم يهتم بالعالم ولم يحفل بالحزن أو السرور ، بالخير أو الشر ، ومع ذلك ناله ما كان لابد أن يناله من العالم — هذه النهاية . و « التشيكى » عكس « ميرسول » تماما . التشيكى قدم من بلاد غريبة باحثا عن أمه كى يشاركها ما ناله من سعادة ، وهو يحاور زوجته : أنه لا يستطيع أن يكون إنسانا مالم ينل أحباؤه بعض الخير الذى حققه من الحياة ، ومع ذلك فهو لاينال من العالم إلا ما ناله «ميرسول» : الموت عن طريق سوء التفاهم . ظنته أمه غريبا ثريا ، وقتلته . ولو تأخر القتل قليلا لأعترف لها ببنوته ، واشاركها ماله ، ولعاش الجميع سعداء هانئين . ولكنه نصيب الإنسان . نصيب المجموعة كلها . و « ميرسول » يناله نفس الشىء . لم يقصد « ميرسول » قتل أحد ، وذهب إلى البحر مدعوا ، وأرهقته الشمس ، ووضع الأعرابى يده على جيبه ، فظنه سيقتله ومن ثم أطلق النار . سوء تفاهم آخر جره إلى إزهاق روح وقتل نفس ، وجر على نفسه الحكم بالشنق .

وإذن فالباحث عن السعادة كالذى لا يبحث عنها — كلاهما

يستوى . فكأن « كامى » يناقض نفسه فى «أفراح» و «الظهر والوجه » ، لأن « كامى » فى هذين الكتابين يحث الإنسان على البحث عن التجربة المادية وطلبها وتحقيقها ، ولكنه فى المسرحية يقول : إن الذى يبحث عن السعادة يستوى مع الذى لا يبحث عنها ، كلاهما لا يحقق شيئاً فى الحياه ، ولا يسيران إلا إلى نهاية محتومة واحدة ، يختلفان فى بدايتها ، ولكنهما فيها ينتهيان إلى مصير واحد فى الختام .

ويستخدم « كامى » الرمز فى المسرحية مرتين ، الأولى عندما يسأل « جان » ويلح فى السؤال ، وأخيراً يقول « إننى لا أجد هنا أى جواب ! » و « هنا » تحيل إلى العالم الكبير ، فالإنسان يتساءل ويلح فى التساؤل ولا من مجيب . والمرة الثانية التى يستخدم « كامى » فيها الرمز عندما تجثو « ماريا » زوجة «جان» فى آخر المسرحيه تطلب العون من الله ، وأن يساعد الضعفاء ، وأن لا يخيب أمل اليائسين ، وأن يجيب على المصابين المحطمين ، ثم لا تجد جواب ، ولا يأتيها رد ما تطلب ، وتستمر فى الدعاء والابتهال ، وتتجه إلى « البارمان » الصامت ، وتستمر فى دعائها إلى الله ، فيبدو كما لو كان دعاء إلى البارمان . وتقول « ماريا » ألن تساعدنى؟ فيرد البارمان :لا . « إن الله لا يرد . السماء صماء . لن تجيب ولن تساعد . ولا مفر من النهاية . والبؤس هو قدرنا والتعاسة مصيرنا .

هذه هى مسرحية « سوء التفاهم » . مثلت فى يونيو سنة

١٩٤٤ فى مسرح « Theatre des Mathurins » ، وباريس تهتز تحت وابل قنابل الحلفاء والنازى معاً ، وتتبادلها جيوش الفريقين . ولما انتهى النزاع وطويت الحرب ، أعيد تمثيلها من جديد فى أكتوبر من نفس العام . واستقبلها الناس لشهرة « كامى » كعضو فى حركة المقاومة ، وكمؤلف « الغريب » و « أسطورة سيسيف » . وفى رأيى أن المسرحية من الناحية الفنية من المسرحيات الاستاتيكية التى تدور حوارا بين الشخصيات ، ولكنها لا تقدم لنا مسرحا حيا نابضا بالحركة الدينامية . وهى مع ذلك ثورة مسرحية لأنها تنقل المسرح الكلاسيكى إلى المسرح الأبسوردى أو مسرح اللامعقول وتقدم له . وخرج المتفرجون يصافحون « كامى » ولكنهم يلقون فى وجهه بهذا السؤال : ماذا تقصد بها ؟ والسؤال فيه الدلالة الأكيدة على أن مسرح اللامعقول لا يمكن أن يقبل عليه إلا اللذين بُشروا به وفهموا نظرياته ، فهو مسرح نظريات . وما لم نفهم نظرية الأبسورد عند « كامى » سندهش من سلوك شخصياته هذه المسالك ، وإقبالهم على ضرب من السلوك يبدو لنا غير منطقى تماما ، مثلما لم يفهم اللذين حاكموا « ميرسول » دوافعه فى إطلاق الرصاص على الأعرابى .

وحاول « كامى » أن يتحاشى هذا اللبس ، وفهم أن المسرح وحدة قائمة بذاتها ، لا تستوجب أية إحالات ، لأن المسرح إما مفهوم أو غير مفهوم ، فلو فهمناه تأثرنا به وحقق المسرح

رسالته ، وما لم نفهمه فشل المسرح فى تحقيق ما نيط به من رسالة .

وجاءت محاولة « كامى » فى مسرحيته الثالثة « كاليجولا » . ونلاحظ أن « كاليجولا » اختمرت فكرتها فى ذهنه منذ سنة ١٩٣٥ ، ثم كتبها سنة ١٩٣٨ ، وأعاد كتابتها سنة ١٩٤٥ ، ثم أعاد الإعادة سنة ١٩٥٨ . وكان فى كل مرة يضيف إليها ويعدل فيها ويصوغها ويعيد صياغتها حتى يناسبها المسرح ، ويقيمها وحدة عضوية قائمة بذاتها ، معمقا شخصية « شيريا » وشخصية « هيليكون » ، مضيفا إلى فكاهتها وروعة أسلوبها الأدبى .

ومثلت « كاليجولا » فى السادس والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٤٥ على مسرح « Théatre Hébertot » ، واستمر تمثيلها لمائتى ليلة متواصلة ، وأخرجها « بول إتلى » ، وقام بتمثيل « كاليجولا » « جيرار فيليب » ، وكان أول دور حقيقى يعطى له ويظهر فيه عبقريته . وأعيد تمثيلها بعد هـذه المرة بثلاث سنوات .

وتعيد « كاليجولا » مجد المسرح الكلاسيكى — مسرح الممثل ، وتقص علينا قصة « كاليجولا » مثلما تفعل « هاملت » مع قصة « هاملت » ، و « الملك لير » مع قصة « لير » ، و « عطيل » مع قصة « عطيل » وهكذا . من هنا يقبل الممثلون على « كاليجولا » لأنها مسرحية ممثل كما ذكرت . ومن أعقد

الأمور فيها بالنسبة للمخرج اختيار الممثل الذى يلعب دور « كاليجولا » . ويدرس الدور فى معاهد التمثيل . ومن غير ذلك لا أرى فى « كاليجولا » إلا تجسيدا دراميا لفلسفة « كامى » فى الأبسورد . ولم ينقذ « كاليجولا » من السقوط كمسرحية إلا حركتها المسرحية فى الفصل الأول ، ومنهج وصف « سويتونيوس » لجرائم « كاليجولا » التى ارتكبها . ولما سئل « كامى » عن سبب كتابته عن « كاليجولا » قال إنه قرأ عن الأثنى عشر قيصراً ولم يعجبه إلا « كاليجولا » فهو أذكاهم وأعقلهم وأكثر حسا ، وكل ما يفعله صادر عن منطق سليم ، وهو لا يقتل لنقص فى حسه ولكنه يقتل لإفراط فى الحس .

وتبدأ مأساة « كاليجولا » يوم تموت أخته وعشيقته « دروسيللا » ، يومها يختفى من القصر ويعود من اختفائه يسر إلى « هيليكون » أنه قد اكتشف المستحيل ، وأن المستحيل هو الحقيقة التى يعيشها الإنسان . وهى حقيقة بسيطة كل البساطة واضحة كل الوضوح ، ولكن اكتشافها أمر صعب ، وحمل لا نقدر عليه : أن الناس تموت وهم غير سعداء !

ويحاول « كاليجولا » بما أوتى من سلطان أن يعلو على البؤس ، أو يخلق مملكة يتوج على عرشها المستحيل ملكا ، بأن يحطم كل مؤكد فى العالم ، ويدمر ما بين الشر والخير ، بل والشر والخير . وعندما يستوى كل شىء ، ويتحقق المستحيل ،

ويصبح القمر بين يديه — حينئذ ربما لن يموت الناس . لن يموتوا بعد الآن ، ويسعدون .

و « كامى » يأخذ قصة « كاليجولا » كاملة كما رواها « سويتونيوس » ، حتى أن جريدة « الفيجارو » انتقدت عدم أصالة « كامى » فى الخلق ، واتهمته بأن لم يبدع شيئا من نفسه فكل شيء أخذه من « سويتونيوس » — جنون « كاليجولا » ، وتجواله فى النوم ، وكشرته أمام المرايا ، وشبقه للوصول إلى القمر وقتله لعشيقته « كايسونيا » ، وتدبيره للمجاعة ، وفتحه المواخير لتزيد الدخل الحكومى ، وارتداؤه للباس فينوس ، وإجبار الناس على عبادته ، والمباراة الشعرية عن موضوع الموت التى نظمها فى الفصل الرابع . ولكن جريدة « الفيجارو » تنسى حقيقة أولية ، هى أن « سويتونيوس » وصف « كاليجولا » بالإجرام الكامل ، ولكن « كامى » حاول أن يبرر « كاليجولا » ، بل زاد من شخصية « هيليكون » فى نسخة سنة ١٩٥٨ ، وجعل « هيليكون » يدافع عنه ضد أعضاء المجلس ، بل وجعل أعضاء المجلس يحبونه فردا فردا . والسبب أن « كامى » أراد أن ينفى الإجرام عن « كاليجولا » ، ولكنه صور به حنين الإنسان للتحرر المطلق الذى يدفعه إلى منافسة الآلهة ، فإذا كانت الآلهة فى حريتها المطلقة تستطيع أن تمارس الشر بل هى تمارسه فعلا ، وهو دليل حريتها الكاملة ، فإن كاليجولا يمارسه كذلك ليدلل به على حريته ، بل ويمارسه كالآلهة . و « كاليجولا » فى محاولته تلك يتعذب —

إنه إنسان يحاول أن ينال الخلاص وينيله البشرية — وهو يتعذب ، ومن أجل عذابه يريدنا « كامى » أن نشفق به ، ونرى الأبسورد من خلاله فى الحياة و « كاليجولا » يتعذب لما يرى من أبسورد فى الحياة ، ويتعذب مرة ثانية لما يرى من عدم رؤية الناس له ، وهو يريد أن يطلع الناس عليه . يريدهم أن يحسوا به مثلما أحس هو به ، وهو يغالى ويبالغ فى تعذيب الناس ليعلنوا : هذا ظلم» . وعندئذ يفكرون ،ويخرجون من تفكيرهم باكتشاف الظلم ، لافى أعمال « كاليجولا » ولكن فى العالم كله . من أجل ذلك يريد « كاليجولا » دخول عالم المستحيل !

« إن هذا العالم كما هو لا أستطيع أن أتحمله ، لذلك احتاج إلى القمر أو السعادة أو الخلود . احتاج إلى شيء لا يمت بصلة لهذا العالم . شيء ربما كان هو الجنون نفسه . »

و « كاليجولا » يريد أن يطبق على العالم منطق العالم نفسه ، بأنه بلا منطق . يريد أن يهدم كل التقاليد والأنظمة والشرائع والأخلاق والمقدسات . أن يسوى كل شيء بالأرض . ويسوى الإنسان كذلك بالأرض . إن هـذا العالم لا مجال فيه للقضاة والمذنبين . الكل مذنبون .

« إننى فى حاجة إلى ناس ، متفرجين ، ضحايا ، مذنبين . ادخلوا المذنبين . أريد المذنبين . الكل مذنبون . أريد المحكوم

عليهم أن يدخلوا ... القضاة ، الشهود ، المدانين ، كلهم مدانون مقدماً ! »

وهو يفضح أخلاق البورجوازية ، وضيق العقل الفكرى للأرستوقراطية ، بل ويفضح الآلهة نفسها ، ويقول «لسكيبيو» :

« لقد برهنت لهؤلاء الآلهة أن الإنسان ما دامت لديه الإرادة ، يستطيع أن يمتهن تجارتهم السخيفة دون سابق معرفة بها » .

ولكن «شيريا» يقاوم « كاليجولا » و «شيريا» فيلسوف ، وهـــو يقول عن فلسفة « كاليجولا » إنها فلسفة للأسف واقعية لا اعتراض لنا عليها فلسفيا ، ولكن « كاليجولا » يعيبها بأن يحولها إلى جثث ميتة ، ويترجم الفلسفة إلى موت ودمار . وفلسفة « كاليجولا » تغرى « شيريا » ومع ذلك فعليه أن يحاربها ، يحارب اللاإنسانية التى فيها ، والتى بمقتضاها لا تساوى حياته إلى جوارها شيئاً . وهو يحاور « كاليجولا » قائلا : إننى أريد أن أحيا وأن أسعد ، وأرى أن الحياة والسعادة مستحيلان لو سرنا مع اللامعقول حتى النهاية . إننى كغيرى من الناس لو أننى أحسست يوما بحريتى الكاملة سأتمنى أحيانا موت من أحب ، وأشتهى أحيانا نساء من أصادق أو تربطنى بهم صلة قرابة . ولو كنت منطقيا مع نفسى لقتلت أحبائى وامتلكت كل هذه النسوة ، ولكننى أعتقد أن هذه الأفكار غامضة ولا أهمية

لها . ولو أن كل إنسان تصرف فى الحياة على هديها فلن نستطيع أن نعيش أو نسعد . المهم عندى هو أن أعيش وأن أسعد . هذا هو المهم عندى . »

وفى رأيى أن « كامى » فى « كاليجولا » يعالج موضوع التمرد الفوضوى ، ويرد على النازية كنظام نابع من اكتشاف اللامعقول فى الحياة ، ويقوم كذلك على التمرد الفوضوى وعبادة القوة . ولا ينفى هذا الكلام أن « كامى » كتب المسرحية سنة ١٩٣٨ ، فالنسخة التى كتبها سنة ١٩٣٨ غير التى مثلت سنة ١٩٤٥ . والأفكار التى صاغها « كامى » فى « كاليجولا » قريبة الشبه جداً من أفكار « كامى » فى « خطابات إلى صديق ألمانى » التى كتبها سنة ١٩٤٣ ، وعالج فيها التمرد الفوضوى وعبادة القوة . وقيمة « كاليجولا » أنها وثيقة درامية تدين العدمية المعاصرة . وإذا كان « كامى » فيها من الناحية الدرامية أقل من معاصريه ، ومن « سارتر » مثلا ، فإنه قد رسم شخصيات المسرحية رسما واضحاً ، وأعاد لنا مجد مسرح الممثل ، هذا المجد الذى لم يحققه فى عصرنا إلا القلة ، وحاوله « سارتر » فى مسرحية الممثل « كين » ، وحتى هذه لم يكن فيها أصيلا فقد أخذها عن « الكسندر ديماس » وغير فيها بعض التغيير الذى يناسب فلسفته ورؤياه . وإذا كان « كامى » قد قدر له أن ينافس « سارتر » ككاتب مسرحى ، فإنه استطاع أن يفعل ذلك عن طريق مسرحيته « العادلون les Justes » ،

وفيها يبلغ « كامى » حد الروعة ، ويصل إلى نفس المستوى الذى وصل إليه « سارتر » وغيره من كتاب الدراما فى فرنسا، وفى أوروبا عموما . ومثلت « العادلون » سنة ١٩٤٩ . وقبل « العادلون » قدم « كامى » مسرحيته « الحصار L'Etat de Siège » سنة ١٩٤٨ . ولو دققنا فى التاريخين السابقين لوجدنا أن الفارق الزمنى بينهما وبين « كاليجولا » هو ثلاث سنوات ، أى أن فكر « كامى» عبر رحلة ثلاث سنوات ليصل إلى مرحلة كتابة « الحصار » و « العادلون » ، والمسرحيتان تمثلان فعلا مرحلة جديدة ، و « كامى » الذى خرج من مرحلة « كاليجولا » غير « كامى » الذى بلغ المرحلة الجديدة ، وكانت مرحلة « كاليجولا » مرحلة المقاومة السرية، والصراع الفكرى الصحفى والتكوين ، حتى أنه كان يكتب كل يوم فى جريدة « الكومبا » مقالا جديدا بأفكار جديدة تتعارض مع القديمة ، ولكنه دائما الجديد ، والناس تجده يتعارض مع نفسه ، لم يكن هو يجد نفسه على رأيهم ، بل كان يتطور كل يوم، ويزداد نضجا. وكان « كامى » قد استقرت حياته وتزوج من « فرنسين فور Francine Fawr » الفرنسية الجزائرية ، المولودة فى وهران ، وأولدها توأمه « كاترين » و « جين » سنة ١٩٤٥ . فالمرحلة الثانية كانت مرحلة نضج ، وتميز انتاجه فيها بالإيجابية ، ولم يعد يعرض فى مسرحياته مجرد الفوضوية أو التشاؤم أو العدمية ، بل صار يطلب الفعل الإيجابى الذى

يصدق عليه قول «شيريا»: إننى اعتقد أن بعض الفعال أجمل من البعض الآخر » . وأبطال كامى فى « العادلون » و « الحصار » سيطلبون هذه الفعال الأجمل ـ أو الفعل الإيجابى « الأجمل » . سيطلبها « كالياييف » فى « العادلون » ، و « دييجو » فى « الحصار » . وتشبه « الحصار » روايته « الطاعون » .
و «الحصار» مثلت فى السابع والعشرين من اكتوبر سنة ١٩٤٨ ، وأخرجها « جان لوى بارو » . وكان فضل الإيحاء بكتابتها «لجان لوى بارو» ، فهو الذى اقترح على « كامى» فكرة كتابة مسرحية عن « الطاعون » ، واقترح أن يعدها له من كتاب « دانييل دى فو » « Le journal de l'année de la peste » . ولكن « كامى » تناسى رواية « دى فو » ، وكانت لديه فكرة كان متأكدا أنها ستعجب جمهور سنة ١٩٤٨ ، ولم يكن يحب أن يكتب شيئا مقتبسا عن روايته « الطاعون » ، وتبلورت هذه الفكرة فى مسرحية « الحصار » .

واستقبلت المسرحية استقبالا حسنا من النقاد فى أول الأمر . ومثل دور « نادا » الممثل العظيم « بيير براسير » ، ودور «فيكتوريا» الممثلة الرائعة «ماريا سيزاريه» ، ودور « دييجو » قام به استاذ الممثلين والمخرجين « جان لوى بارو » نفسه .

ووضح الاختلاف بين « الطاعون » و « الحصار » ولو أن الاثنين تدوران حول فكرة واحدة : فكرة وباء الطاعون.

وإذا كانت « الطاعون » تعنى الشر فى الوجود ، والاحتلال النازى لفرنسا ، فإن « الحصار » تعنى كذلك الاحتلال النازى ، لذلك فإن « جان لوى بارو » ألبس الشخصية التى تمثل الطاعون ثياب ضابط فى الجيش النازى . وعندما يجتاح الطاعون المدينة يخطب ممثله أو الضابط النازى خطبة طويلة : « خطبة الطاعون إلى إدارييه » ، وفيها ينفث « كامى » كل كراهيته لنظام الحزب الواحد الحاكم ، وحبه للقيم الإنسانية البسيطة التى يهددها . ويخطب الطاعون فى الناس : أنه قد جاءهم ومعه « الصمت والنظام والعدالة المطلقة » ، وهى نفسها القيم التى تدعى الديكتاتوريات المختلفه أنها جاءت تحققها . ويهاجمها « كامى » ويعلن سخطه عليها ، ويجعل مفسر الطاعون « نادا » شخصية مريضة ، حقودة ، مدمن خمر ، طرده المجتمع كله . ويحل « كامى » « نادا » محل السلطات الحاكمة القديمة ، ويجعله الواسطة بين الطاعون وبين الأهالى . ويبرز « نادا » كلّ أوامر الطاعون ، ويصوغها الصياغة التى تقنع الأهالى . و « نادا » هنا هو « العدمى الفكرى » ، وهو يلغى كل القيم ، ويمارس الطغيان ، ويدخل الحزب الواحد ، ويصير من الحكام ليرضى شبقه للطغيان والتدمير . و « نادا » يقول : إن دينى هو الطغيان ، لم يكن لدى من الأسباب ما يبرر ممارستى له ، ولكن التنظيمات الجديدة قد هيأت لى هذه الأسباب » . وهذا التفسير نفسه هو ما يعطيه « كامى » لاعتناق الكثرة للديكتاتوريات ، فالناس عندما قتلوا الله فيهم ، لم يجدوا ما يملأ إيمانهم ، فملأوه

لأنفسهم ، بأن جعلوا من أنفسهم آلهة مكان الله ، واعتنقوا أديان الإنسان الإله . اعتنقوا النازية والفاشية والقومية والشيوعية . والسبب هي النيهلية (العدمية) الفكرية التي وجدوا أنفسهم فيها ، أو التي الجأهم يأسها إلى ما لجأوا إليه . وهذه الفكرة يلخصها أو يجسدها « نادا » العدمي .

ويقود « دييجو » سكان قادش مكافحاً « الطاعون » . ويتمزق « دييجو » بين حبه لفيكتوريا وبين واجبه تجاه بلده . ويقع « دييجو » فريسة سكرتيرة « الطاعون » ، لكنه يتمرد عليها ، فيحس بقوته ، ويتحرر ، وحينئذ تهب الريح من البحر - والريح هنا ترمز للحرية - فتحرر « قادش » . ولكن « الطاعون » يقبض على « فيكتوريا » حبيبة « دييجو » ، يخير « دييجو » بين أن يبقى على حياتهـا مقابل حياته ، أو مقابل حرية المدينة . ويرفض « دييجو » المبادلة ، مبدأ الطاعون أن الإنسان لا يستطيع أن يسعد دون أن يسمح أحياناً بأن تضيع سعادة الآخرين ، وأن يقتل الآخرين . « إنها عدالة الأرض » . ولكن « دييجو » يجيب : « نعم لقد ولدت كي أطيع هذه العدالة . وأنا أعرف شعارها : يجب أن نقتل لنلغى القتل . يجب أن نكسر القوانين لنقيم العدالة — كان هذا هو منطق سادة جنسك اللذين كانوا يلوثون جروح العالم بحجة مداواتها ، ويفاخرون فى تبجح بدوائهم مادام أن أحدا لم يثر فى وجوههم » .. إن « كامى » و « دييجو » يكرهان

الجلادين والقضاة ، الأولون لأنهم يمارسون القتل كى يعاقبوا على القتل ، والثانون لأنهم ينفذون خارج دائرة الإنسان ويصيرون آلهة ، الإنسان الإله ، الذى يدين ويحكم ، وينتحل لنفسه صفات ليست إلا للآلهة .

وتعد « الحصار » من أروع ما كتب « كامى » ضد الطغيان ، ونظام الحزب الواحد الذى يقيم حكومة بلا معارضة ، تدعم نفسها بنظام بوليسى ، مهمته بث الرعب فى االخصوم وتشريد المعارضين وسجنهم وقتلهم ،و « كامى يعبر » بذلك عن اليسار الجديد الذى ثار على انحرافات ثورات القرن العشرين . ومع ذلك سقطت المسرحية دراميا ، ووصفها « برنار سيميوت » بأنها « مملة وتستخدم ألفاظاً ضخمة تتخللها مشاهد راقصة ،وتحفل بالشخصيات الرمزية التى لا يشدنا ما تعانيه ،سواء فى الحب أو من الظلم . » ونسب البعض الآخر من النقاد فشل المسرحية « لجان لوى بارو » ،واتهموه بأنه غرر بكامى وخدعه إلى مدرسته، وجعله يكتب مسرحية يستطيع بها أن يمارس ما يحب ممارسته من أفانين الإخراج . واتهموا « بيير براسير » معه بأنه اشترك فى عملية خداع « كامى » كى يحصل مع صديقه « بارو » على نص أمثل يخدم نظريات « براسير » فى الممثل والتمثيل ، ونظريات « بارو » فى الإخراج . ولكن « كامى » أنكر تأثره بأى من « براسير » أو « بارو » . وفى رأيى أن سبب بساطة المسرحية هو بساطة التفسير السياسى ، فكامى

يخلق شخصيات هى إما الخير الخالص أو الشر الخالص ، وهو يدفع بالشخصيات البيضاء فى جانب ، والسوداء فى الجانب المقابل ، ثم يلقى بالاثنين فوق بعض فى صراع مقدر له مقدما انتصار الجانب الأبيض .

وكان أخطر هجوم تعرض له « كامى » هو هجوم « جابرييل مارسيل » ،فالمسرحية تدور أحداثهافى أسبانيا،و«مارسيل» يقول إن « كامى » يرضى بالبورجوازية ، ويقبل أى نظام اجتماعى حتى لو كان الديكتاتورية ،طالما أن هذا النظام يعارض الشيوعية. ولكن « كامى » يسارع إلى رد تلك التهمة ، ونشر رده فى شكل خطاب مفتوح ، وقال بأنه لا يمكن أن يقبل الطاعون فى الغرب لمجرد أن الغرب يقف ضد الشيوعية ، وأنه لا يمكن أن يصالح ديكتاتورية فرانكو ، لمجرد أن ديكتاتورية فرانكو ديكتاتورية ضد الشيوعية ، وأنه يكره الطاعون سواء كان فى الغرب أم الشرق، والديكتاتوية سواء كانت بسبب الشيوعية أو ضد الشيوعية . وهو لا يقف فى جانب أسبانيـــا ، سواء كانت هى أسبانيا المعتقلات أو أسبانيا الكنائس . إنما هو مع أسبانيا الحرة المناضلة .وبارك « كامى » تكوين اللواء الدولى أيام تشكيله من كل أحرار أوروبا لإرساله إلى أسبانيا دفاعا عن حرية أسبانيا . وطالب الدول بأن تضغط سياسيا على أسبانيا لتسقط حكم فرانكو سنة ١٩٤٥ . واستقال من اليونسكو سنة ١٩٥٢ عندما قبل اليونسكو انضمام أسبانيا عضوا به . وأكد أنه يقف

دائمـا ضد « مجتمع التجار مثلما يقف ضد مجتمع رجال الشرطة . »
وندد بخونة الثورات . ودللت مسرحيته التالية « العادلون » على
أنه ما يزال يشغله العنف ، ويؤرقه علاج الطغيان والانحراف
إلى الشيوعية .

ومثلت « العادلون » فى الخـــامس عشر من ديسمبر
سنة ١٩٥٩ ، على مسرح « Théatre Hébertot » ، وأخرجها « بول
إتلى » ، ومثلتها « ماريا سيزاريه » فى دور « دورا » و « سيرج
ريجيانى » فى دور « كاليابيف » . وكانت « العادلون »
من أحسن ما كتب للمسرح ، واستمر تمثيلها أربعمائة ليلة متواصلة .
ومثلما فعل « كامى » مع قصة « كاليجولا » عندما اقتبس
مادتها من كتاب « سويتينيوس » ، اقتبس « كامى » « قصة
« العادلون » من كتاب « سافينـكوف » « مذكرات إرهابى » ،
الذى ترجم من الروسية إلى الفرنسية سنة ١٩٣١ .

وتشابهت مسرحية « كامى » مع مسرحية « سارتر » « الأيدى
القذرة les Mains Sales » ، ولـكن النقاد فضلوا مسرحية
« كامى » على مسرحية « سارتر » ، وقالوا إن أفكار « كامى »
أكبر وزنا من أفكار « سارتر » ، ووافقت قلة منهم على درامية
مسرحية « كامى » على مسرحية « سارتر » . ولـكن
« جابرييل مارسيل » هاجم المسرحية ، ووصف آراء
« كامى » السياسية بالسذاجة ، واتهم الشخصيات بالثرثرة ،
والمشاهد بالملل .

والحقيقة أن مسرحية « الأيدى القذرة » من أروع ماعرفه المسرح فى العالم ، وهى تقف فى نفس مستوى روائع شكسبير او إسكيلوس ، ثم إنها من أحسن ما كتب « سارتر » ، حتى لقد قال النقاد عنها إن « سارتر » لو لم يكن قد كتب للمسرح مسرحيات أخرى سوى « الأيدى القذرة » ، فإنها وحدها الجديرة بأن تجعل منه واحدا من أكبر المسرحيين فى العالم. ومن الغريب أن يكون « كامى » مخرجا وممثلا ومع ذلك ينتج للمسرح مسرحيات أقل مستوى مما أنتجه « سارتر » الفيلسوف الذى لم يمتهن التمثيل ولا الإخراج فى يوم من الأيام . واستغل النقاد هذا التناقض بين الكاتبين لغير مصلحة « كامى » ، ولكن « كامى » كان يعتز بالمسرحية ، وكان يزمع إخراجها بنفسه لولا أن عاوده مرضه القديم فى تلك الفترة . ولولا عيب « كامى » الخالد أنه يستغل مسرحياته ليحاضر الناس ، وليقرأهم دروسا فى السياسة والأخلاق ، ويعلى من شأن ثوار الثورة الروسية سنة ١٩٠٥ حتى ليضرب بهم المثل لثوار سنة ١٩٤٩ فى فرنسا ، لبلغت مسرحياته القمة . و« سارتر» لا يفعل كما يفعل « كامى» فسارتر لا يجعل شخصياته تتحدث فى الفلسفة ، وهو يغرقها فى الحياة بحيث لا يمكن أن نقول عن شخصية من شخصيات » جلسة سرية « أو » الأيدى القذرة » أو «سجناء الطونا » أوالشيطان والرحمن » أنها مجرد ماريونيت ، أما شخصيات « كامى » فقلما نجد من بينها شخصيه لا تتحدث بأفكار « كامى » ، وتستخدم

ألفاظاً ومصطلحات من التي يستخدمها « كامى » فى بسط فلسفته السياسية والأخلاقية .

ويأخذ « كامى » أحداث كتاب « سافينكوف » وينسجها بما يتلاءم مع فلسفته . إن المتآمرين يزمعون قتل الدوق الكبير ، وهو هنا « سيرجى الكساندروفتش » ، ويعهدون بالمهمة إلى الشاعر « كاليابييف » ليقتله . لكنه عندما يذهب لتنفيذ المهمة يجد إلى جوار الدوق فى المركبة أبناء أخيه ، طفلين صغيرين ، فيرفض إلقاء القنبلة ، ويعود إلى رفاقه يقص القصة عليهم ، ويتعارك فكريا مع «ستيبان» . إن «ستيبان» قضى فى السجن سنوات زادته مرارة وجعلته يؤمن بأية وسيلة تؤدى إلى النصر . و « ستيبان » مستعد أن يضحى بسعادة الناس لقاء السعادة المطلقة التى سينعم بها من يجيئون بعده . ولكن « كاليابييف » لم يثر كى يحقق السعادة لمن بعده . إنه ثار ليحقق السعادة والحياة للأحياء ، للموجودين الآن ، لنفسه ، لبلده الحالى . إن « كالييف » يحب الذين يعرفهم ، والذين يعيش معهم ، وهو ثائر من أجلهم ، وليس من أجل أجيال لا يعرفها . وهو يرفض أن يزيد الظلم بحجة أنه يمهد لعدالة ستنفيأها أجيال قادمة . إنه يريد عدالة حية لا عدالة ميتة . وهذه الأفكار نفسها هى أفكار « كامى » فى التمرد والمتمرد ، وهى أفكار لا نجدها فى كتاب « سافينكوف » ، ولكن «سافينكوف » يشير بمجرد إشارة لى رفض المجموعة المتآمرة كلها لمبدأ قتل الأطفال . وفى رأى « كاليابييف » أن كل شىء له حدود حتى القتل . ولكن « ستيبان » يرى أنه

لكى نحطم الطغيان، و نبنى دولة التحرير، و نملأ العالم حرية، لا يهم أن نضحى بطفلين. إننا نقتل أحيانا لأن بنا نزعة إلى القتل، والثورى يجب أن يعد وسائل تنفيذ غاياته فى الوقت الذى يعد فيه هذه الغايات، فالغايات لا تنفصل عن الوسائل. ولكن «كاليابيف» يرد عليه بأنه إذا لم يكن من القتل بد، وإذا كان الإنسان مضطراً للقتل، فليقتل الخصم وليقتل نفسه معه. وإذا اضطر المتمرد إلى قتل الطاغى، وإلى قتل نفسه، فإنه يحتج على الطغيان بقتل رأس الطغيان، ويحتج على استخدامه هو نفسه لمبدأ القتل بقتل نفسه. « إن القتل هو آخر ما استطيعه محتجا على عالم تصنعه الدموع والدماء». والقتل هو أسهل الحلول جميعها للتخلص من المتناقضات. إن الموت يريحه من متناقضاته مع الحياة. و «كاليابيف» يحب الموت، بل يعشقه. وعشق « كاليابيف » و « دورا » الموت كعشق « روميو » و «جوليت » للموت. والاثنان يتأرجحان بين الطرفين، بين سعيهما خلف الحيـــاة والسعادة والعدالة، وبين إرادتهما الموت كحل أخير لمشاكلهما. وهذا الصراع يمزقهما، وفى تمزقهما وعراكهما يبتعدان عن العالم، عن الحيـــاة. لا يعودان يحسان دفء الحياة كما يحسه الناس. وتصرخ « دورا » : إننا لسنا من هـذا العالم. إننا العادلون ». وعندما يتاح « لـكاليابيف » دفء الحيـاة يرفضـه، وترفضه «دورا». « هذا الدفء ليس من نصيبنا»، و نصيبهم هو الفراق، لـكن الفراق هو قدر أبطال «الأبسورد»، وضحايا «الطاعون». وهو أيضاً قدر « العادلون »، وقدر « كاليابيف ». وعندما

يأخذونه إلى السجن، ويحكمون عليه بالإعدام ، تزوره « الدوقة » ، وتطلب إليه أن يتوب ويطلب رحمة الله عن جريمته التى اقترفها . ويرفض « كالياييف » ، لأنه لم يرتكب ذنبا. إنه لم يقتل الدوق، بل قتل الفكرة . قتلها من أجل الحب ، وسيموت من أجل حبه للبشرية ، وسوف يكون موته هو الموت الأخير ، هو آخر موت فى الحياة ، أو آخر فراق فى الحياة . « وإن من يحبون بعضهم البعض اليوم يجب أن يموتوا متضامنين، ليجتمعوا من جديد على التضامن . إن الظلم يفرق ، والعار يفرق ، والعذاب يفرق ، والعيش نفسه يفرق . فالعيش عذاب مادام أنه الفراق . »

و « كاليابيف » يتحدث عن الجريمة والتمرد باسم « كامى » وفكرة « كاليابيف » أن القاتل يجب أن ينتحر لقاء ما اقترف من قتل ، هى فكرة « كامى » التى يدعو إليها فى « المتمرد » . ولم تعجب فكرة الانتحار نقاد اليسار فهاجموا « كامى » فيها ، وتهكموا عليه وسخروا من قاتله رقيق الحس — أو من يسميهم « كامى » « les Meurtriers delicats » . وقالوا عنه إن هذا ماتطلبه البورجوازية من « كامى » : أن يعطيها متمردين وقتلة « مرفهين » لايتحملون مايرتكبون فيقتلوا أنفسهم ويريحوا البورجوازية منهم . »

والسؤال الذى يمكن أن نسأله « كامى » هو : هل إذا اضطر « المتمردون » للقتل كآخر حل إزاء المتناقضات الاجتماعية

والطغيان السياسى والديكتاتورية ، وإذا كان لابد أن يقتل المتمرد نفسه ، فمن سيتبقى ؟ سينتهى كل المتمردين ــ كل الزعماء منهم ــ وسيتأخر النضال ــ سنين أخرى ــ عن أن يحقق الهدف الذى يسعى إليه .

ولكن « كامى » لا يقصد تعطيل التمرد ، أو الشك إزاء الإقبال على التمرد ، وإنما يقصد أن يشكك فى القتل السياسى وفى نتائجه ، وأن لا يجعل القتل السياسى يبدو هو الحل الوحيد .

وجدير بالذكر أن موضوع « الأيدى القذرة » هو نفس الموضوع : القتل السياسى » ، و « سارتر » يخلص من مسرحية « الأيدى القذرة » إلى أن القتل السياسى ضرورة لكن بلا فائدة .

وإن من يقرأ « الحصار » و « العادلون » و « كاليجولا » ليحس فورا أنه أمام مسرحى من المسرحيين الكبار . وكان لدى « كامى » من الحب للمسرح ، ما كان يمنيه دائماً أن يكتب يوما مأساة كبيرة . وهذا مادفعه إلى كتابة « كاليجولا » ، وتلاها بمسرحية « الحصار » ثم « العادلون » ، وما جعله يعجب برواية فوكنر » صلاة على روح راهبة « Requiem for a Nun » ويعدها للمسرح ، كما أعد « الممسوسون « Les Possédés » عن رواية « دستويفسكى » ، و « الأرواح Les Esprits » عن « بييردى لاريفى » ، و « التكريس للصليب « La Dévotion a la Crois » « لبيدرو كالديرون دى لاباركا ، و « حالة هامة

« Un cas Intéressant » لدينو بوزاتى ، و « فارس أولميدو le Chevalier D'Olmedo » للوب دى فيجا . وكل هذه المسرحيات تندرج تحت مايسمى فى الأدب بأدب المشاكل littérature problématique ، وهو أدب يعبر المحلية ويحلق فى أجواز العالمية ، ولا يعالج مشاكل الفرد الاجتماعية أو السياسة ، ولكنه يعالج مشاكل الإنسان الكليه ـ قبل الوجود ـ وجوده ـ والوجود عموما ، وقبل السماء ، والتمرد ، والثورة ، والعدالة ، والحرية ومعنى القوة ، والمقاومة ، والصراع ، والانقسام ، والطاعون والاحتلال ، والشر ، والخير ، والعنف ، والمسالمة ، والحب والكراهية ، والأنا ، والآخر .

وكلها مشاكل كلية يعالجها الأدب الجديد عند « سارتر » ، و « مالرو » ، و « جراهام جرين » ، و « فوكنر » ، و « كافكا » ، و « ساروت » ، و « بيكيت » ، و « جرييه » و « مونيك لانج » ، و « ألان بيرنز » ، و « روبير بنجيه » و « ميودراج بولاتوفيك » ، و « سيمون مستدجيك » ، وعشرات غيرهم . وكان لا بد لهذه المشاكل من محتوى جديد أو شكل جديد ، فلامعقولية الوجود ، أو عبث الوجود ، لا بد أن يرفض المطلقات التفسيرية القديمة التى قال بها عصر قد امتلأ ثقة فى نفسه ، لما أحرز من كشوف جغرافية وفلكية وتعدينية وكيمائية . وهذا الرفض هو تمرد الأدب ـ رفض الأشكال التقليدية والمحتوى التقليدى .

وتمرد كامى على الأدب القديم تمرد ضد الشكل والمحتوى ، أو تمرد خطى فى أول الأمر فى شكل اكتشاف الأبسورد ، ثم اندفع بعدها يعلن الثورة . واكتشاف الأبسورد لا يتم إلا بين الفنان والوجود ، أى أنه يتم داخل الفنان ، أما إعلان الثورة فهو خروج الفنان من « الداخل » إلى « الخارج — والداخل والخارج يسميهما بعض النقاد ، أحيانا ، المحتوى والشكل » ، وهـــذه هى عظمة « كامى » : أنه ابن عصره ، وأنه لذلك متمرد ، فالتمرد هو حياة وأدب فنان العصر الجديد . لذلك يسمى فنه الفن الجديد ، وأدبه الأدب الجديد ، وروايته الرواية الجـديدة ، ومسرحـــه المسرح الجديد .

وكان « البير كامى » من ذلك فى مكان الرائد ، أو من زعماء التمرد ، وهذا هو سبب كتابتى عنه ، فطوبى لنا يوم ولد ، وعزاء لنا يوم مات .

* * *

وفى الرابع من يناير ، وكان يوم اثنين ، والساعة الواحدة وخمسا وخمسين دقيقه مساء ، كانت تسير على طريق « سان » — « باريس» سيارة من طراز « فاسيل فيجا » ، ومرت كالبرق على أحدالفلاحين ، وكان راكبا دراجته البخارية ، وسمع الفلاح « فرقعة عظيمة » ، والتفت فرأى السيارة وقد تدحرجت من الطريق وانقلبت إلى الوادى ، واستقرت آخر الامر

مصطدمة بشجرة عظيمة ، ومنقسمة إلى نصفين . وطارت جثث من فيها . وفى الحقل المجاور على بعد عشرات الأقدام وجدت ثلاث جثث لا مرأتين ورجل . وكانت المرأتان قد أصيبتا برضوض وجروح خفيفة . أما الرجل فكان « ميشيل جاليمار » الناشر الكبير ، وقد مات بعد بضعة أيام . ولما فتشوا أنقاض السيارة عثروا بداخلها ، بين سدائب حديد السقف ، على جثة رابعة تعرفوا على صاحبها من بطاقته الشخصية ، وكان مكتوبا فيها اسمه ووظيفته وسنه ومحل ميلاده . كان مكتوبا فيها الآتى :

« البير كامى . كاتب . ولد فى السابع من نوفمبر سنة ١٩١٣ بمندوفى مركز قسنطينة » .

وفى باريس كانت « فرانسين » زوجته تستعد مبتهجة لاستقباله عائدا من سفره ، بينما إجراءات الدفن فى القرية تسير سريعة وعادية . ثم انفجر الخبر فكان له دوى « الفرقعة العظيمة » فى العالم كله : لقد مات فيلسوف الصدفة والعبث واللامعقول ، بالصدفة ، وبطريقة لا معقولة ، تثبت بما لا يدحض « أن الحياة عبث ، والموت عبث ، والوجود عبث » ! !

أول سبتمبر سنة ١٩٦٣

عبد المنعم الحفنى

***

كتب المؤلف

١ — جان بول سارتر : حياته . فنه . أدبه فلسفته (تأليف)

٢ — جان بول سارتر : مسرحية (كين) (ترجمة)

٣ — جان بول سارتر : مسرحية (سجناء الطونا) «

٤ — جان بول سارتر : مسرحية (الشيطان والرحمن) «

٥ — البير كامى : حياته . فنه . أدبه . فلسفته (تأليف)

٦ — البير كامى : مسرحية (العادلون) (ترجمة)

٧ — البير كامى : مسرحية (الحصار) «

٨ — البير كامى : مسرحية (سوء التفاهم) «

٩ — البير كامى : (الإنسان المتمرد) «

١٠ — فن التأليف والتمثيل والإخراج للتلفزيون (تأليف)

١١ — تيارات ومذاهب فنية وأدبية جديدة (تأليف)

تحت الطبع

مطبعة الدار المصرية
٢٢ شارع سامى بالمالية ت ٣٢٥٧٨
القاهرة (ج٠ع٠م٠)


رابط بديل
lisanerab.com

البير كامى

هذا الكتاب :

يتناول كتاب البير كامى
بالشرح والتحليل والتعليق
حياة الكاتب الفرنسى الكبير
ومؤلفاته وأدبه ومسرحياته
وفلسفته وفنه .

وأهمية الكتاب أنه الأول من
نوعه وأنه تقييم حقيقى لموقف
من أهم المواقف الفلسفية
فى أدب القرن العشرين .

وهو الكتاب الثانى فى هذه
السلسلة التى تصدرها دار الفكر

٢٠